FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L. CARAGIALE"

EDIȚIA a XII-a
30 NOIEMBRIE – 7 DECEMBRIE 2002

Organizatori:
Ministerul Culturii și Cultelor
UNITER

Producător asociat: Societatea Română de Televiziune
În parteneriat cu:
Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română
Catedra de Teatrologie din U.N.A.T.C. – I.L. Caragiale București

Președinte de onoare: **Ian Herbert**
Director artistic și selecționer unic: **Ludmila Patlanjoglu**

Secțiunea Oficială

O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, regia Felix Alexa; Teatrul Național București
Pilafuri și parfum de măgar, texte alese din *Cartea celor o mie și una de nopți,* de Silviu Purcărete și Alain Garlan, regia Silviu Purcărete; Teatrul „Radu Stanca", Sibiu
Îngerul electric de Radu Macrinici, regia Radu Afrim; Teatrul ACT
Othello?! adaptare scenică liberă de Andryi Zholdak, după tragedia *Othello sau Maurul din Veneția* de William Shakespeare, regia Andryi Zholdak; Teatrul „Radu Stanca", Sibiu
Lecția de Eugen Ionescu, direcția de scenă Victor Ioan Frunză; Teatrul „Csiky Gergely", Timișoara
Regele moare de Eugen Ionescu, direcția de scenă Victor Ioan Frunză; Theatrum Mundi
Hora iubirilor de Arthur Schnitzler, regia Felix Alexa; Teatrul „Nottara"
Revizorul de N.V. Gogol, regia Claudiu Goga; Teatrul Național Craiova
Nô. Cinci povești de dragoste de Yukio Mishima, regia Alexander Hausvater; Teatrul Național Iași
Exact în același timp de Gellu Naum, regia Mihai Măniuțiu; Teatrul Național Cluj-Napoca
Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk) adaptare după S. Anski, regia David Zinder; Teatrul Maghiar de Stat, Cluj Napoca
Gaițele de Alexandru Kiriței escu, regia Alexandru Dabija; Teatrul Odeon
Made in Romania un spectacol de Dan Puric; Centrul Cultural European în colaborare cu „Passe-Partout D.P."
Angajare de clovn de Matei Vișniec, regia Patrick Pelloquet; Théâtre Régional des Pays de la Loire (spectacol invitat)
Când Isadora dansa de Martin Sherman, regia Ada Lupu; Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău (spectacol invitat)

Teatrul de la Miezul Nopții
– Independenții și Tinerii Creatori –

Sex, Drugs, Rock and Roll după Eric Bogosian, adaptarea și regia Florin Piersic Jr.; Teatrul LUNI de la Green Hours
Ziua în care nu s-a întâmplat nimic de Antoaneta Zaharia, regia Theodora Herghelegiu; Compania ENTRACTE
Deșeuri după *Teatru descompus* de Matei Vișniec, regia Ana Mărgineanu; Teatrul LUNI de la Green Hours
Drept ca o linie de Luis Alfaro, regia Radu Apostol; Teatrul „Maria Filotti", Brăila
Alchimistul, dramatizare de Radu Macrinici după romanul omonim de Paulo Coelho, regia Anca Maria Colțeanu; Teatrul Odeon
Alge (Bernarda's House Remix) după o idee de Federico Garcia Lorca, regia Radu Afrim; Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe
Monoloagele vaginului de Eve Ensler, regia Alina Nelega; Teatrul „Ariel" – Târgu Mureș și Fundația Dramafest (Programul Underground)
Copy & Paste – trilogia patetică un spectacol de Vava Ștefănescu; Centrul MAD
O noapte furtunoasă sau Nr. 9 de I.L. Caragiale, regia Teodora Câmpineanu; Teatrul L.S. Bulandra

Secțiunea Colocvii și Dezbateri

(organizată de AICT – Secția Română)
Creatori și critici față în față

Duminică, 1 decembrie, *ora 10.30*
"O noapte furtunoasă" – un vals al modernității; moderator: Cristina Modreanu
Luni, 2 decembrie, *ora 10.30*
O mie și una de nopți cu Silviu Purcărete: de la workshop la spectacol; moderator: Marina Constantinescu
Ora 12.30
Întâlnire cu Ian Herbert, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru
Marți, 3 decembrie, *ora 10.30*
"Othello", un spectacol narcisist ?!; moderator: Ion Parhon
Ora 12.30
Colocviu: *Tinerii creatori între „neo-brutalism" si „noua sentimentalitate*: moderatori: Ludmila Patlanjoglu și Marinela Țepuș (în colaborare cu „Adevărul Literar și Artistic")
Miercuri, 4 decembrie, *ora 10.30*
Regele Eugen Ionescu și „moartea ca o poartă spre viață"; moderator: Octavian Saiu
Ora 12.30
Întâlnire "Face à Face" (Program teatral de schimburi franco-române); moderator: Doina Papp
Joi, 5 decembrie, *ora 10.30*
Cuplul regizor – actor în „Revizorul", „Hora Iubirilor" și „Sex, Drugs, Rock and Roll"; moderator: Doina Modola
Vineri, 6 decembrie, *ora 10.30*
Naum și Mishima, cavaleri solitari; moderator: Florica Ichim
Ora 12.30
Colocviu: *5 ani independenți* – Green Hours; moderatori: Doru Mareș și Alina Nelega (în colaborare cu „Observatorul cultural")
Sâmbătă, 7 decembrie, *ora 10.30*
"Gaițele" – comedia interbelică între surâs și ferocitate; moderator: Natalia Stancu
Ora 12.30
Colocviu: *Cuvânt si corp în spectacol;* moderatori: Alice Georgescu și Carmen Stanciu (în colaborare cu LA&I – Litere, Arte, Idei)

Secțiunea Lansări de Carte

Sâmbătă, 30 noiembrie, *ora 18.30*
TNB, Sala „Liviu Rebreanu": I.L. Caragiale – *Théâtre,* trad. Paola Bentz Faucci; Colecția UNESCO, Regia Autonomă Monitorul Oficial; prezintă: Radu Beligan, Ion Vartic, Mircea Ghițulescu
Duminică, 01 decembrie; *Ora 16.00*
Teatrul Odeon: *Istoria comunismului povestită de bolnavii mintali* de Matei Vișniec; Editura Aula; prezintă: Sebastian Vlad Popa
Opera Română, *ora 19.00*
Silviu Purcărete – *Images de théâtre;* Editura Lansman; prezintă: Ian Herbert, Alice Georgescu
Luni, 02 decembrie, *ora 15.00*
Teatrul ACT; *Îngerul electric* de Radu Macrinici; Editura Dacia; prezintă: Marian Popescu, Miruna Runcan, C.C. Buricea Mlinarcic

Ora 18.00

Opera Română: *Momente și schițe* de I.L. Caragiale; colecția „Biblioteca pentru toți", editată de Uniunea Scriitorilor din România; prezintă: Eugen Uricariu, Ion Vartic, Ana Munteanu

Teatru (volum colectiv, dramaturgi români contemporani); editat de Muzeul Literaturii Române; prezintă: Alexandru Condeescu, Ion Cazaban

Marți, 03 decembrie*, ora 12.30*

UNITER: Revista „Theatron"; editată de Catedra de Teatrologie – UNATC „I.L. Caragiale". prezintă: Anca Ioniță.

Miercuri, 04 decembrie*, ora 18.00*

Opera Română: Monografia *Crin Teodorescu;* editată de Centrul de Studii și Experimente Teatrale „Crin Teodorescu"; Catedra de Regie teatru, Scenografie și Coregrafie – UNATC „I.L. Caragiale"; prezintă: Marina Constantinescu, Valeriu Moisescu

Circul lumii la D.R. Popescu de Sorin Crișan; Editura Dacia; prezintă: Mircea Morariu, Mircea Ghițulescu

Joi, 05 decembrie*, ora 10.30*

UNITER: Revista „ATELIER"; editată de Centrul-Pilot de Cercetări, Studii și Creație artistică „Teatru, Cinematografie, Media" – UNATC „I.L. Caragiale"; prezintă: Adriana Popovici.

Ora 15.00

Teatrul L.S. Bulandra, Sala Izvor*, O viață într-o sută de roluri: Margareta Baciu* de Sorina Bălănescu; Galeria Teatrului Românesc (supliment „TEATRUL azi"); prezintă: Ștefan Oprea, Moshe Yassur

Caragiale în Iașii Junimii de Olga Rusu; Editura Timpul; prezintă: Eugen Uricariu, Ioan Holban

Ora 18.30

Teatrul Odeon: *Cercul de aur (eseuri teatrale)* de Mihai Măniuțiu; Galeria Teatrului Românesc (supliment „TEATRUL azi"); prezintă: Florica Ichim, Miruna Runcan, Marcel Iureș

Vineri, 06 decembrie, o*ra 16.30*

TNB, Sala I.L. Caragiale (Mare): *Ferma de struți* de Olga Delia Mateescu; Editura Cartea Românească; prezintă: Dan Cristea, Sebastian Vlad Popa

Ora 19.30

Teatrul Odeon: Colecția *Comedii Românești* – CD; realizator: Doina Papp; Editura Casa Radio a Societății Române de Radiodifuziune; prezintă: Radu Beligan, Ion Cazaban, Sebastian Sârcă

Sâmbătă, 07 decembrie*, ora 19.00*

TNB, Sala I.L. Caragiale (Mare): *Un histrion de cursă lungă: Gheorghe Dinică* de Constantin Paraschivescu; Galeria Teatrului Românesc (supliment „TEATRUL azi"); prezintă: Ileana Stana Ionescu, Andrei Blaier, Marin Moraru

Teze și Antiteze de Camil Petrescu. Editura Gramar și Fundația „Camil Petrescu". prezintă: Nicolae Manolescu, Ion Marinescu.

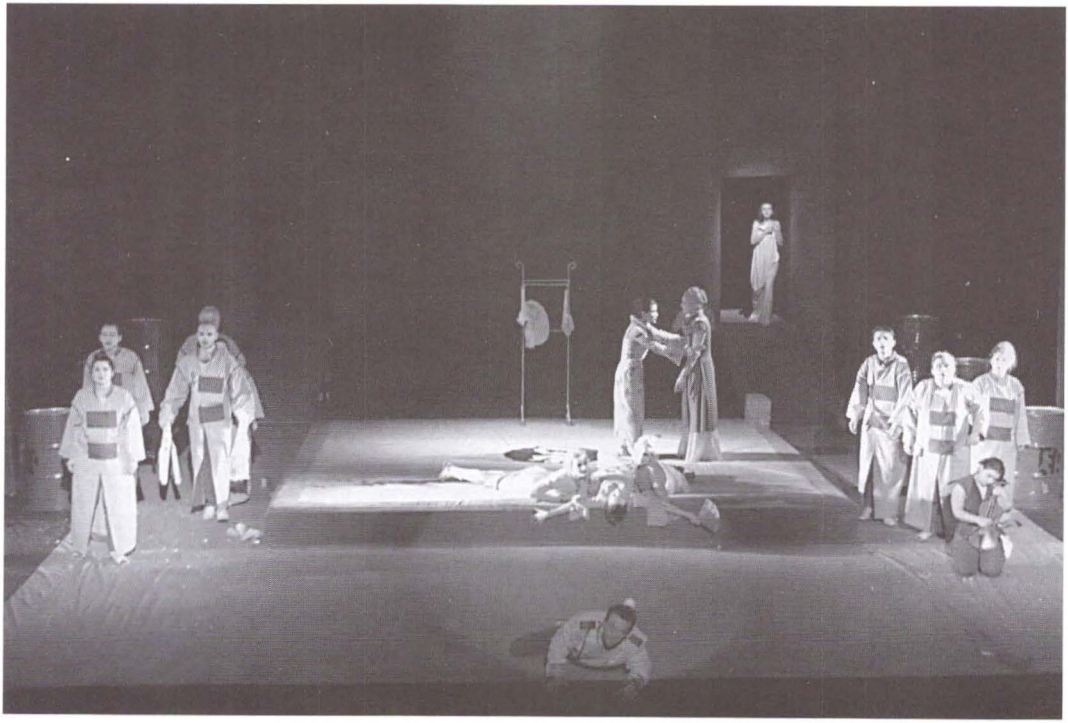
Sub egida Festivalului

Teatrul Național de Televiziune: *D-ale carnavalului* după I.L. Caragiale; scenariul și regia: Dominic Dembinschi. Director de imagine: Ioan Cristodulu. Decoruri: Virgil Popa. Costume: Elena Timonu (TVR 1)

Dan Puric în dialog cu Eugenia Vodă la emisiunea "Profesioniștii". (TVR Internațional)

O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale.

Nô. Cinci povești de dragoste de Yukio Mishima.



Exact în acelasi timp de Gellu Naum.

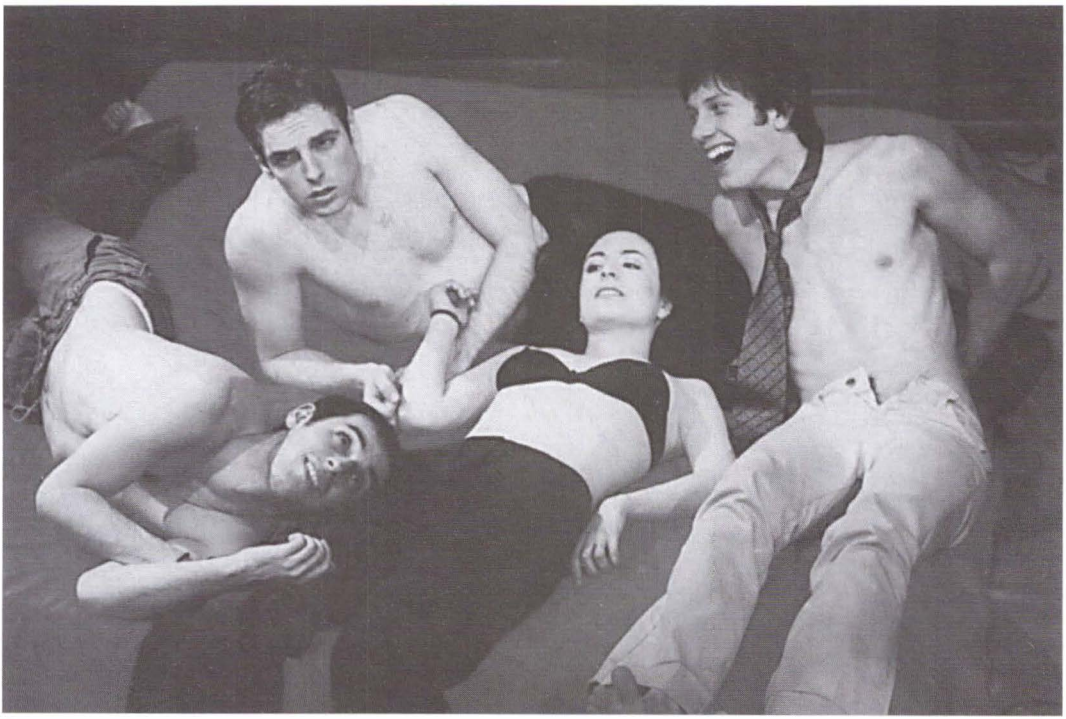
Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk) după S. Anski.

Gaițele de Kirițescu.

Revizorul de Gogol.

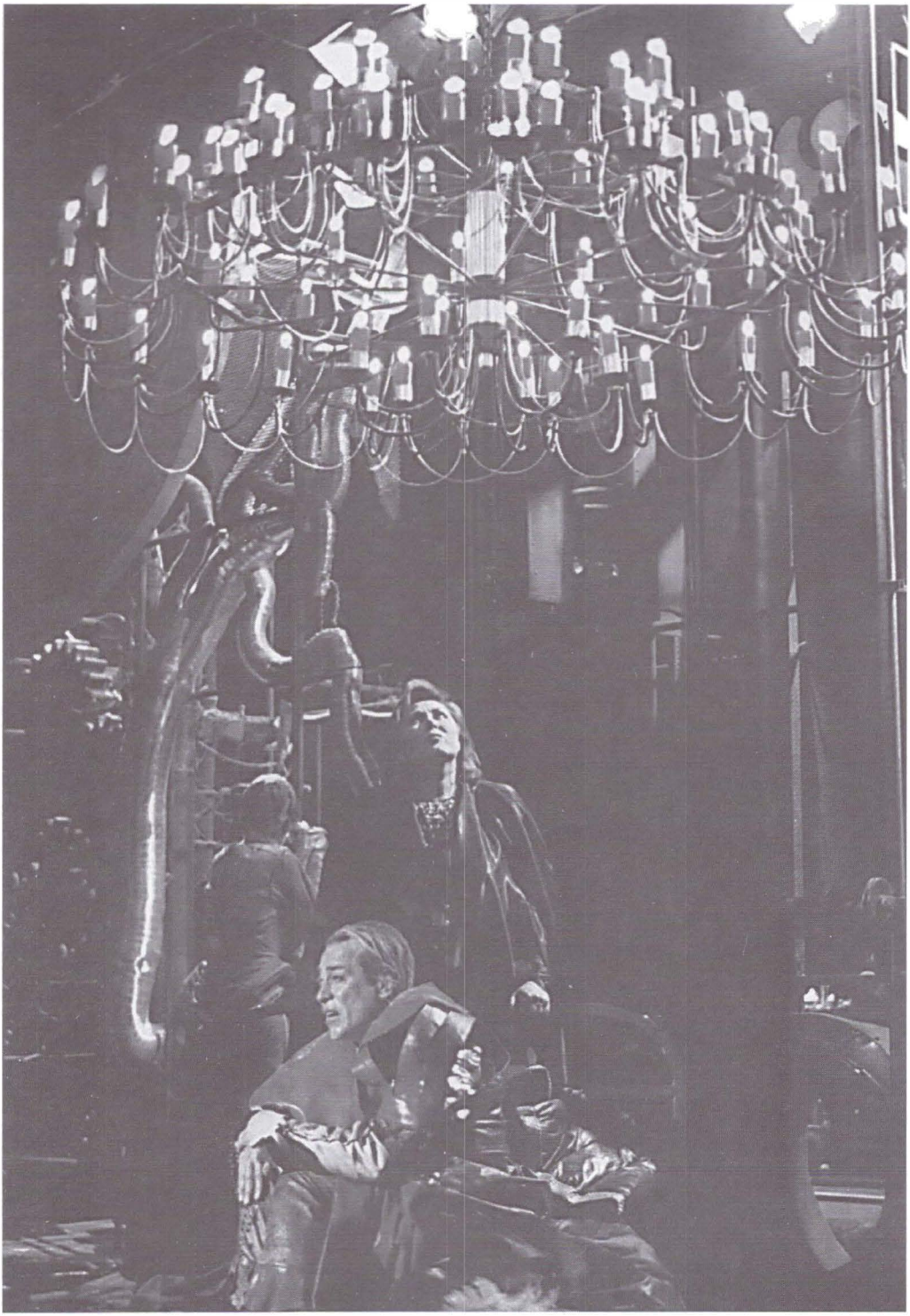
Lectia de Eugen Ionescu.

Hora iubirilor de Schnitzler.



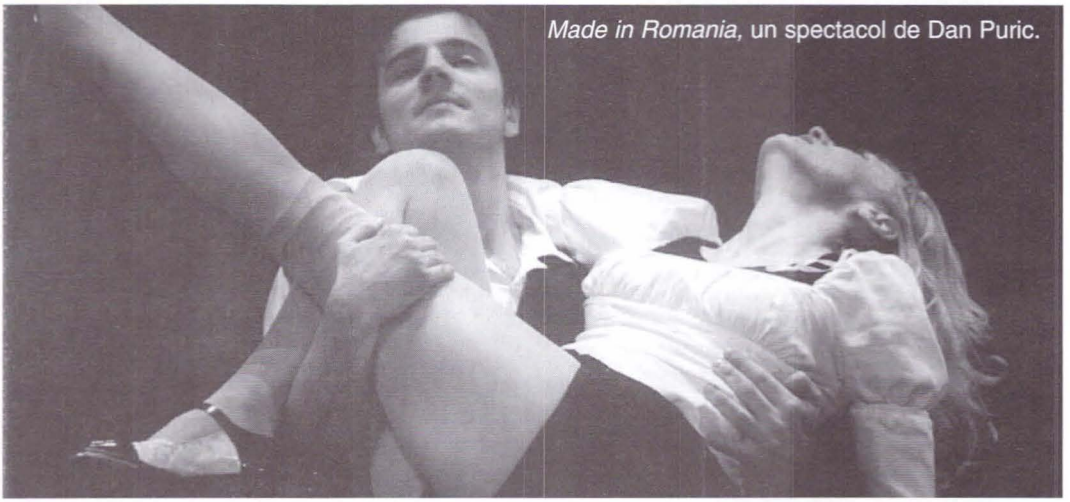
Îngerul electric de Radu Macrinci.

Othello după Shakespeare.

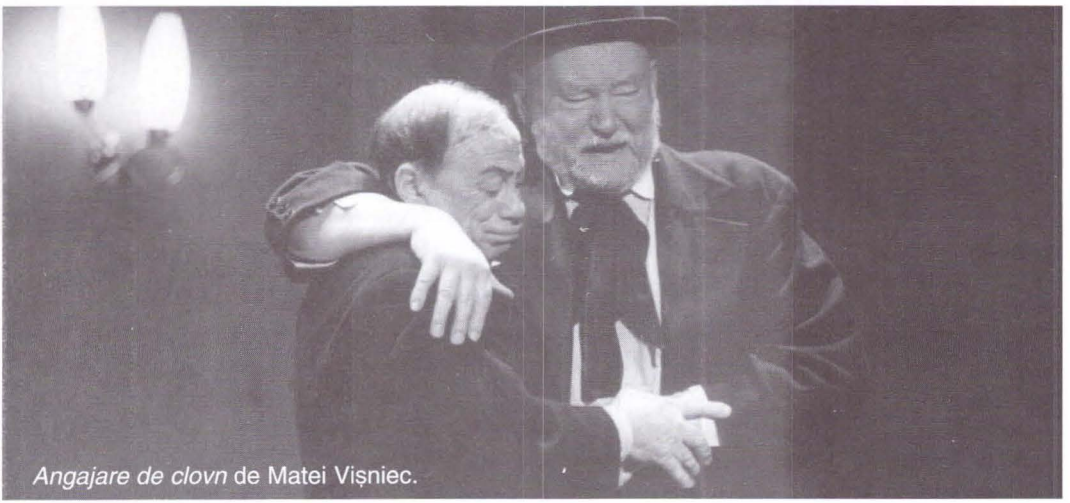


Regele moare de Eugen Ionescu.

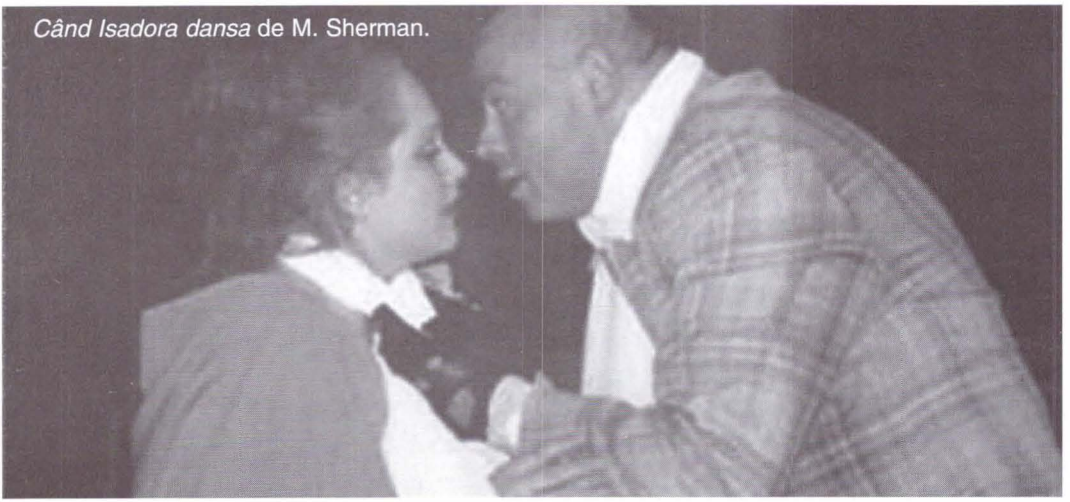
Pilafuri și parfum de măgar de Silviu Purcărete și Alain Garlan.



Made in Romania, un spectacol de Dan Puric.



Angajare de clovn de Matei Vișniec.



Când Isadora dansa de M. Sherman.

Claudia LIPAN

GALA TÂNĂRULUI ACTOR

MANGALIA, 31 august – 2 septembrie 2002

Corabie la apă: jurnal de bord

Gala Tânărului Actor de la Mangalia din acest an a debutat sub semnul alterității, motiv pentru care fiecare participant a încercat să accepte o „provocare" lansată de organizatori.

Alteritatea = unghi de vedere asupra ființei umane diferit de însăși ființa obișnuită. Concurenții nu sunt debusolați de explicația oferită în program și aleg în general să interpreteze fragmente cu nuanță existențialistă.

Proba obligatorie = probă cu bătăi de cap, monologul *Temă si variațiuni* de I.L. Caragiale. Aici lucrurile se răstoarnă de obicei cu câteva grade.

Juriul abia așteaptă: Felix Alexa, Ștefan Iordache, Cristina Modreanu, Emilia Popescu, Cornel Todea. Cântărind privirile de sub cele cinci perechi de ochelari, tind să cred că juriul este pregătit să sufle în pânzele concurenților.

31 august, prima zi pe corabie

Luiza Teodora Mălășincă, Universitatea de Arte „George Enescu" Iași, promoția 2001. Individual: *Vocea umană* de J. Cocteau. Femeia ruptă de realitate, convinsă că poate greși, poate învinge, poate răni și, cu toate acestea, poate fi iubită. El – pricina unei agitații de moment. În imaginația femeii seamănă cu un cearșaf, scaun, calculator, sunet strident, un mare absent. Actrița și-a cultivat vocea și mișcarea. Mi-a plăcut prizonieratul într-un scaun răsturnat. Caragiale: exercițiu de stil cu patru variante de expunere a unui subiect în presă. Câte o recitare pentru fiecare jurnal, fie el unul șic, unul liberal, unul oficios. Din unghiul din care privesc (destul de dificil!), se poate urmări controlul asupra gesturilor. Deși tonul interpretării este același.

Gheorghe Lazăr, UNATC, promoția 2002. Individual: *Cronici din toate zilele, cronici din toate nopțile* de X. Durringer. Bărbat liber, rușinos în confesiuni, pe alocuri insomniac. Se apropie prea mult de text și prea puțin de sală. Caragiale: costum ireproșabil, ciorapi moderni alb-negru; începe monologul ca un „mațe-fripte". Noapte furtunoasă pentru un eveniment atât de important cum este un incendiu. Reacționarul din el se revoltă până îl stinge. Fără să schimbe decorul. Fără să treacă de la un limbaj gazetăresc la altul. Încercare continuă, puțin reușită, crispată, în a re-face autenticitatea unei piese clasice. Prezintă mult mai convingător la secțiunea grup personajul *Nepotul* din spectacolul *Eu când vreau să fluier, fluier.*

Mirela Oprișor, UNATC, promoția 2000. Individual: *Doamna cu cățelul* de E. Ionescu. Este pudică și impulsivă. Nevinovată și înțepată. Ascunde un dram de neobrăzare și un dram de cumințenie. Joc răsfățat pe un scaunel tocmai bun de confesiuni mărinimoase către primul venit. Pentru evenimentul din Dealul Spirii apelează la câteva gesturi potrivite și bine interpretate, cum ar fi trecerea de la avocați nemulțumiți de ineficiența și indiferența sistemului, la reporteri disperați ajunși într-un suflet la locul faptei, încercând prin mișcări cel puțin bizare să explice ceea ce văd.

Romeo Ioan, Universitatea de Vest Timișoara, promoția 2000. Individual: *Însemnările unui nebun* de Gogol. Interpretare sensibilă a omului aflat la limita recunoașterii personale. Ca orice nebun, a fost la rândul său umbra legendarilor lumii. Interpretul se arată în conuri de lumină, sau plânge înăbușit, chiar și puțin artificial, dar cu nostalgia personajului care și-a pierdut inocența. Caragiale: este un domn țepos, fără nici o mimică, fără intonație. Un zeflemist. Un suspicios. Un

bun strateg. Un profesor trăsnit! Pentru a demonstra incendiul simte nevoia să schițeze cu creta pe tablă (ingenios, firește!) tot ce s-a întâmplat.

Trilogie belgrădeană de B. Sbrlianovic, regia Cristian Theodor Popescu. În distribuție: Rădița Cristina Roșu, Bogdan Dumitrache, Dragoș Bucur. Un spectacol dur, care la început nu mi-a plăcut. Mara (Rădița Roșu) râdea prea strident. *Iovan* (Bogdan Dumitrache) era triumfător ca un tânăr la recrutare. *Dacia* (Dragoș Bucur), lipsit de judecată. Prinși într-un joc al celor buni și al celor răi, eroii Brilianei Sbrlianovic își iau treptat rolurile în serios. Și se răzbună pe o realitate dureroasă așa cum se pricep. Cu prea puțină luciditate. Iar cei trei actori reușesc până la urmă să placă unui public obișnuit cu teatrul violent.

1 septembrie, a doua zi pe corabie

Maria Lavinia Petre, UNATC, promoția 2002. Individual: *Scrisoarea*, scenariu și regie proprie. O demonstrație de pantomimă și origami care, deși nu se încadrează în specificul Galei, este un exercițiu pentru concurentă. Se vede pe chipul ei o bucurie de a juca, de a încerca altceva. Nici Caragiale nu iese din tipar. Actrița a „furat" o păpușă din galeria profesorilor săi și se comportă ca un mânuitor depășit de evenimentele din Dealul Spirii pe care nu le înțelege.

Adrian Dumitru, UNATC, promoția 2001. Individual: *Zoo Story* de E. Albee. Individul curios, sceptic, revoltat al teatrului lui Albee. Atras de curentul vedetelor pop, vorbește despre viața lui ca despre o telenovelă. Aerul siropos al concurentului nu se potrivește întotdeauna cu textul. Caragiale: ar fi plictisit dacă nu ar fi intervenit brusc imaginea nebunească a unei țigănci care citește în cărți viitorul păgubiților de la incendiu!

Lorena Ciubotaru, Universitatea de Arte „George Enescu", Iași, promoția 2000. Individual: *Descompunere* după *Jar de munte* de P. Turrini. Monologul unei actrițe care a visat toată viața la un singur rol. Neacceptată de nici un regizor, tânjește încă după recunoașterea propriei perseverențe. Caragiale: seamănă cu o profesoară de istorie vădit deranjată de evenimentele din Dealul Spirii, care încearcă astfel să impună la catedră justiția pe care nu a aplicat-o niciodată.

Marian Popescu, Universitatea Ecologică București, promoția 2002. Individual: *1 aprilie* de I. L. Caragiale. Interpretare foarte bună, asemeni celei de la proba obligatorie. Un actor și cu studii de inginerie, ceea ce nu-l împiedică să aibă o prezență scenică ce atrage imediat publicul. Variante reușite pe temă satirică și un foarte bun control al expresiei corporale. Felul cum vorbește și cum se mișcă îmi amintește – fără să vreau – de Dan Puric. Se cunoaște studiul asupra textului și jocului. Este primul interpret care primește aplauze atât de calde din partea sălii. Și le merită!

Eu când vreau să fluier, fluier de A. Vălean, regia Ștefan Velniciuc și Mirela Gorea. În distribuție: Gheorghe Lazăr, Vasile Calofir, Raul Laurențiu Lucaci, Adriana Nicolae, Liviu Vlad, Viorel Cojan. / **Deșeuri** după *Teatru descompus* de M. Vișniec, regia Ana Mărgineanu. În distribuție: Ciprian Nicolăiasa, Isabela Neamțu, Cosmin Ovidiu Seleși. Două spectacole despre care am mai discutat la momentul apariției. Sunt prezente în aceeași seară de concurs. Ambele pline de realism, de metaforă înăbușită, din când în când, de mari deschideri către întrebări ce-l privesc direct pe spectator. Un spațiu plin de personaje în care te poți sufoca, un altul aerisit, un triunghi. Recuzite strict necesare, costume cât se poate de simple. Încercări ale regiei de a face mai mult loc comunicării în teatru.

2 septembrie, a treia zi pe corabie

Monica Florescu, Universitatea Ecologică București, promoția 2001. Individual – *Salomeea* de O. Wilde. Text încărcat cu taina dragostei și a morții, desprins de spațiul din care provine personajul, apropiat mai mult de cadrul fantastic al unei inițieri, din păcate fără putere de a răzbate în toată sala deoarece actrița nu poate să treacă

Colocviu.

rampa. Caragiale: destul de aleatoriu, iar în lipsa unei idei originale pe care poate să meargă, Monica Florescu se folosește stăruitor de recuzită și... cam atât.

Alexandru Pavel, Universitatea de Artă Teatrală Tg. Mureș, promoția 1999. Individual: *Ciocanul* de G. Pidoux. Un text dificil, o interpretare complexă. Inginerul chimist ajuns în pragul unei mari spovedanii este omul care a iubit, a rămas singur, are o minte sclipitoare, dar ar vrea să iasă din obscuritate. Un rol cizelat. Interpretul are în spate o experiență care nu poate fi trecută cu vederea. Am simțit în 15 minute că mă aflu într-o sală de teatru la un spectacol de 2 ore. Proaspătul premiat la Festivalul de la Timișoara din acest an se descurcă și la proba obligatorie, ceea ce ar putea să pună sub semnul îndoielii senzația de comoditate de care se plânge.

Iuliana Mărgărit, Universitatea Hyperion, promoția 2000. Individual – *15 minute cu N. K.* de T. Herghelegiu. Notă desuetă pentru o eroină care visează la bani și contracte necondiționate de tot felul. Caragiale. Învăluit cu destul curaj și spirit ludic în ceața televiziunilor și a trusturilor de presă. Învălmășeală de prezentatori, sigle și comportamente din care se desprinde totuși o notă de originalitate.

Corabia la malul apei

Câștigători la secțiunea individual: **Mirela Oprișor**, clasa prof. univ. Florin Zamfirescu, prof. univ. Adrian Pintea, și **Marian Popescu**, clasa prof. Adriana Pitești eanu, asist. Iulia Boros.

Câștigător la secțiunea grup: spectacolul ***Deșeuri***, regia Ana Mărgineanu.

Câștigător al Premiului „Timică" acordat de Asociația Master Class: **Dragoș Bucur** pentru rolul *Dacia* din spectacolul *Trilogie Belgrădeană*.

Câștigător al Premiului „Sică Alexandrescu" acordat de UNITER pentru prima oară în acest an: **Adrian Dumitru**, clasa prof. univ. Ion Cojar.

În încheierea jurnalului meu de bord, notez și un regret: întrebați fiind de ce au venit la Gală, unii concurenți au dat răspunsuri cel puțin ciudate: că au venit la un târg și vor să fie cumpărați sau că nu știu ce înseamnă Gala și speră să însemne ceva! Ei bine, susținută la Costinești sau Mangalia, vara sau toamna, Gala Tânărului Actor are scopul de a face utilă prezența acestor tineri în teatru. Are loc o comunicare cu oameni care îi pot ajuta. Un singur concurent a definit competiția la care participă ca fiind o întâlnire cu ideea de teatru a timpului prezent. Or, ideea de teatru a timpului prezent este tocmai „hopul" pe care, vrând-nevrând, ei îl au de trecut. Și nu doar aici!

Mirela OPRIȘOR:

"Căutăm ceva nou, când noi..."

Claudia LIPAN: *De ce Eugen Ionescu?*

Mirela OPRIȘOR: Proiectul este o dorință mai veche, aș vrea să fac un spectacol întreg Ionescu, un fel de „one woman show". Am ales acest text pentru că mi s-a părut foarte avantajos. Este o comedie fină, greu de realizat, dar care mi-a și plăcut foarte tare. Textul lui Caragiale mi s-a părut la început neofertant, dar am căutat. Și în final l-am îndrăgit.

C.L.: *Ai discutat cu un regizor despre dorința de a susține un spectacol Ionescu?*

M.O.: Deocamdată nu, sunt doar într-un stadiu de lucru. Vreau să caut mai multe texte din dramaturgia lui Ionescu, să merg pe o idee pe care deocamdată nu am găsit-o. Recunosc, m-am gândit la anumite fragmente, dar ele nu sunt puse cap la cap în acest moment.

C.L.: *Lucrezi deja într-un teatru...*

M.O.: Repet la Teatrul de Comedie. Domnul George Mihăiță a fost la concursul de la Mangalia, m-a văzut, i-a plăcut de mine și m-a chemat.

C.L.: *Dar până să ajungi în teatru ai avut de învățat ceva în facultate. De la cine?*

M.O.: Am fost la clasa domnului profesor Florin Zamfirescu și a domnului Adrian Pintea. Ulterior, în urma unor module, a unor schimburi de experiență am lucrat o vreme și cu domnul Gelu Colceag, perioadă de care îmi amintesc cu multă plăcere. Am fost avertizați să ne pregătim, în special ținând seama de posibilitatea de a nu avea un loc de muncă sigur. Noi nu am ascultat, am fost copii răi, cel puțin eu, și iată că abia după doi ani de zile am avut curajul să mă pregătesc cu adevărat. Domnul Zamfirescu ne-a spus la un moment dat că... valoarea ți-o dai tu. Iar eu pentru asta nu am plecat în provincie.

C.L.: *Să înțeleg că nu ai merge în provincie?*

M.O.: Nu aș merge. Mai ales că familia mea este aici. M-am atașat foarte mult de București, aici îmi sunt prietenii, aici l-am întâlnit pe bărbatul meu, aici am făcut școala. Aici este viața mea, nu mai este la Brașov. Nu aș putea să o mai iau de la capăt.

C.L.: *Îmi spuneai că majoritatea colegilor din generația ta au proiecte independente. Cum îi ajută pe tineri această independență?*

M.O.: Foarte mult. Vedeți și dumneavoastră, acum în teatru câte concursuri se dau? S-a dat unul la Odeon anul trecut. Și atât. Posibilitatea de a intra într-un teatru este cam mică. Teatrul ales de ei este unul violent, dar nu generația este de vină, cred, cât faptul de a fi pur și simplu un curent. Nu li se cere asta. Căutăm ceva nou când noi nu am rezolvat nici măcar ceea ce era vechi... Ei încearcă să facă totul altfel, când noi nu știm să facem bine ceva clasic. Sunt gusturi și gusturi. Generația mea este o generație foarte bună. Am colegi premiați la Mangalia, colegi care joacă la Național, cum ar fi Orodel Olaru, la Bulandra, cum ar fi Marius Chivu, la Teatrul Odeon și Teatrul Act, Izabela Neamțu.

C. L.: *Ce-ți dorești cel mai mult în clipa de față?*

M. O.: Să-mi iasă cât mai bine rolul *Viola* din spectacolul *A douăsprezecea noapte* la care repet acum în Teatrul de Comedie. Cred că este un mare noroc să debutezi în teatru cu *Viola*, cu Shakespeare și aș vrea să pot reuși.

Marian POPESCU:

"Sunt stăpân pe ceva..."

Claudia LIPAN: *Ca și Marius Rizea, câștigătorul de anul trecut al Galei, ai avut de interpretat două texte scrise de același autor – Caragiale. Este un noroc?*

Marian POPESCU: Am fost puțin norocos pentru că citisem *Temă și variațiuni* în urmă cu vreo doi ani. Mi-a plăcut foarte mult, cu toate că nu știam cum anume se poate interpreta. Când am văzut metodica de concurs m-am gândit: ce bine că se potrivește! M-am prezentat la proba eliminatorie cu *Lecția* lui Ionescu, n-am trecut proba, însă doamna Doina Lupu a insistat să mă înscriu la individual; și mai mult dânsei îi datorez participarea mea la Mangalia. Pe 1 august, la a doua preselecție, am venit cu Romeo Ioan printre cei 40 de concurenți opriți de la prima probă, dintre care, de fapt, s-au prezentat în final șapte. Anul trecut, în decembrie, m-am hotărât să lucrez pentru repertoriul meu la *1 Aprilie*. Nu știam ce o să iasă. La fel și pentru textul impus. Știam doar că-mi place, dar nu puteam să ies dintr-un anume stil retoric, demagogic tradițional. Singura șansă a fost să dau frâu liber imaginației. Nu-mi dădeam seama în ce zonă îl duc, dar repetând, pe parcurs, am început să creez. M-am sfătuit și cu fosta mea profesoară de clasă, doamna Adriana Pitești eanu, m-a auzit de câteva ori, am schimbat câteva idei și, de acord cu ea, am zis: hai să vedem ce se întâmplă dacă toată acțiunea se desfășoară acasă la mine, adorm, mă trezesc și iar adorm.

C.L.: *Ai terminat anul acesta. Care este spectacolul de absolvență?*

M.P.: *"Lecția".*

C.L.: *Ce se întâmplă astăzi în teatru?*

M.P.: Apar generații debusolate. Din cauza lipsei unui mediu concurențial adevărat, nu pot să facă teatru, se pierd. Eu dacă sunt stăpân pe ceva în ceea ce privește zona mea în care aș putea să joc și să mă strecor, să exist totuși, este datorită vârstei, a așteptării, a speranței, a anilor care au trecut... Nici măcar nu știam dacă trebuie să fac liceul și apoi să dau la Institut! M-am convins în ani grei de electronică, matematică, fizică și altele, că pot face teatru de la cea care m-a format și care îmi este mentor în teatru, doamna Ileana Cârstea Simion. Ieșeam în parc, mă plimbam și spuneam texte de Sorescu, Eminescu, Păunescu... Oricât ar fi de mică satisfacția, este binevenită. Am foarte multe planuri, monoloage care stau să iasă. Am un monolog al lui Sava, *Parricidul*, care în anul II a fost un mare succes la școală, iar doamna Lucia Mureșan îmi spunea: „Cu ăsta te duci la Costinești!". Monolog cu care la UNATC, anul acesta, mi-au dat 10 după două minute. Aș vrea să iasă astfel un spectacol de sine stătător. Este vorba de un tânăr actor care urăște să spună monoloage. Are unul de făcut și de aici apare marea lui tragedie, este un lucru care nu-i convine. Am piese în două personaje care se pretează la spații neconvenționale.

C.L.: *Câți dintre colegii tăi lucrează în teatru la ora actuală?*

M.P.: Nimeni. Eu cred totuși că mulți dintre ei nici nu au vrut să vină la Mangalia, ori să muncească pentru Mangalia. Am serviciu din timpul facultății. Mergeam la școală în fiecare zi de la orele 19 la 23, sâmbăta și duminica necondiționat. Din 12 studenți numai doi aveam slujbe. Ne întâlneam sâmbăta și duminica să ne putem pune la punct rolurile. Au fost și răutăți din partea colegilor, nu mai vroiau să stea după mine și asta a durut... Nici profesoara nu a putut să mă înțeleagă în totalitate și în anul III m-a dat afară. Am intrat la clasa doamnei Margareta Pogonat.

C.L.: *Unde vrei să îți realizezi proiectele atât de numeroase?*

M.P.: În orice spații care o să apară!

Claudia LIPAN

Mirela OPRIȘOR

Marian POPESCU

Ana MÀRGINEANU:

"Dacă peste 20 de ani voi fi la fel, va fi jalnic"

Claudia LIPAN: *Cum a apărut spectacolul "Deșeuri"?*

Ana MĂRGINEANU: A apărut pe 20 ianuarie și am început cu două luni înainte o serie de repetiții „pe sărite", în funcție de programul fiecăruia. Ne strângeam două–trei ore pe zi, nu cum s-ar repeta într-un teatru cu program normal, organizat. Fiecare trebuia să mai facă și altceva ca să-și câștige traiul. Am repetat la început la mine acasă, apoi la *Green Hours*, unde s-a și jucat. Există acolo un fel de sală de protocol unde nu sunt consumatori și se poate repeta. Iar în ultima perioadă am repetat chiar cu publicul.

C.L.: *Cum ai ales textul?*

A.M.: Doream să fac un spectacol-test pentru potențialii spectatori de teatru și consumatorii de bar. Aș fi vrut ceva care să-mi permită interacțiunea cu publicul, dar pe de altă parte să aibă și zona sa de profunzime, de poezie, de metaforă. Să nu fie o comedie interactivă pur și simplu. Textul lui Vișniec chiar întrunea toate aceste calități. Are o structură foarte mobilă, este un text modular, se poate adapta la orice tip de spațiu, pentru că fiecare moment este cu unul sau maximum trei actori. A fost ideal pentru momentul respectiv.

C.L.: *Cum ai lucrat cu ceilalți colegi, la fel de tineri?*

A.M: Foarte bine, pentru că nu eram constrânși de nimeni. Ne doream să facem lucrul acesta, ne apucaserăm efectiv de capul nostru și atunci nu a putut fi decât o mare plăcere să lucrăm împreună.

C.L.: *Ce impresii ai despre Gala de la Mangalia?*

A.M.: Este bine că există. Au fost prezentate lucruri bune, dar este drept că aștept mai mult de la ea. Adică mi-aș dori ca peste câțiva ani să însemne mai mult decât înseamnă acum. Este o ocazie de a fi cunoscuți, dar peste câțiva ani să fie chiar o rampă de lansare. Sloganul pe care l-am văzut în ziarul Galei, „Intri anonim, ieși celebru", trebuie să funcționeze. Și poate că efectele apar în timp.

C.L.: *Ce crezi despre generația ta?*

A.M.: Ca în mai toate generațiile care au ieșit de pe băncile UNATC, sunt unii foarte buni, unii buni și unii mai slăbuți. Că este greu, știm cu toții, posibilitățile de a face teatru sunt mici. Dar cred și sper că se vor descurca pe cont propriu pentru că altfel, în afara acestei Gale, nu există nimic pentru ei. Nici ea nu este o promisiune că vor juca teatru de acum înainte.

C.L.: *Crezi că tinerii actori și regizori sunt predispuși astăzi la spectacole comerciale?*

A.M.: Eu lucrez acum la Teatrul Odeon un text al lui Ștefan Caraman, un text foarte violent, susținut de un limbaj violent. Și stau să mă gândesc dacă nu intru în această categorie... Nu se poate face totuși numai Shakespeare, trebuie să existe și Vacanța Mare. Nu suntem *noi* obligați să ne uităm la Vacanța Mare! Mi se pare, însă, bine și normal să existe spectacole comerciale. Mi-aș dori să avem o aplecare spre comercial, se pare că nu o avem; suntem singura instituție care își permite să mai țină publicul șase ore într-o stare de mare plictiseală, strigând

că face artă. Comercial în cazul teatrului înseamnă să fii pe placul publicului, ori cam asta așteptăm. Aplauzele de la sfârșit. Săli pline.

C.L.: *De ce te-ai apucat de teatru?*

A.M.: Mama este actriță și am crescut cumva în teatru. Nu-mi dau seama cât m-a influențat și cât nu. Bănuiesc că m-a influențat. Am vrut inițial să fac arte plastice, eram la Tonitza. Dar la un moment dat mi-am dat, seama că lucrurile pe care le pictam eu ar fi arătat mult mai bine dacă s-ar fi mișcat. Și oamenii ăia pe care îi pictam eu mi se părea că erau mai frumoși dacă ar fi fost vii. Teatrul era arta care-mi oferea posibilitatea să mi se miște obiectele, naturile moarte și oamenii. A fost primul pas, de acolo a început un drum lung.

C.L.: *Vorbește-mi despre noul tău spectacol.*

A.M.: În primul rând, textul este foarte bine scris. Se vorbește despre o dramaturgie românească destul de slăbuță. Ei bine, sunt câteva lucruri de valoare, cel puțin mie așa mi se pare. În ultima vreme am avut ocazia să citesc mai multă dramaturgie românească și am rămas surprinsă de piese care chiar merită montate și care n-au fost montate. Textul propune o temă foarte provocatoare pentru mine – aceea de a îmbina extrema violenței cu extrema sensibilității și a poeziei. Este vorba despre un om care cade în capcana imaginației sale. Lucrurile cele mai frumoase care se întâmplă în lumea sa imaginară se transformă în cele mai sinistre în lumea reală.

C.L.: *Cum este Ana Mărgineanu?*

A.M.: Foarte dezordonată, mi-ar plăcea să fiu un pic mai organizată. Măcar un pic. Îmi place de mine foarte mult și mă iubesc foarte tare, ceea ce poate fi și un defect, dar eu o consider o calitate, pentru că mă împac destul de bine cu mine. Sunt destul de tânără, ceea ce este un lucru bun pentru că asta îți dă un oarecare avânt. Aștept mult de la mine. Dacă peste 20 de ani voi fi la fel, va fi jalnic. Sunt destul de egocentristă, iar întrebarea asta îmi stimulează egoul și așa dilatat!

Claudia LIPAN

FESTIVALURI

Marinela ȚEPUȘ

Bazarul de dramaturgie românească

Ce? Cine? Cum? Unde?Au fost (sunt încă) aprinse dispute asupra stării dramaturgiei românești și a felului în care aceasta este promovată după 1990. Nemulțumiri din partea autorilor, care se simt neglijați în propria lor țară, ridicări din umeri din partea regizorilor și a directorilor de teatru. Producții cu piese autohtone mai există – pe ici, pe colo -, evenimente, însă, mai deloc!

În acest context, Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara a avut rolul deosebit de a face un fel de bilanț al montărilor cu texte naționale, arătând, în fond, invitaților (nu puțini) stadiul real în care ne aflăm. În urma selecției, riguros alcătuită de către **Natalia Stancu** și **Cristina Modreanu,** s-au adunat paisprezece spectacole (două prezentate în afară de concurs: *Celălalt Cioran*, versiune scenică de George Banu după *Caietele* lui Cioran, regia: Radu Penciulescu – TNB și *O făclie de paște*, text pentru teatru de Radu Macrinici, după I.L. Caragiale, regia: Ion-Ardeal Ieremia – Teatrul Național din Timișoara), diferite ca stil și construcție. Pe parcursul a opt zile au putut fi văzute montări monumentale (*Regele moare* de Eugen Ionescu, regia: Victor Ioan Frunză – Theatrum Mundi); producții mici, de studio, cu personaje puține (*Îngerul electric* de Radu Macrinici, regia: Radu Afrim – Teatrul Act, *Năpasta* de I.L. Caragiale, regia: Kincses Elemer – Teatrul Național din Craiova, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, regia: Ulf Duckelmann – Teatrul Pygmalion din Viena, *Lecția* de Eugen Ionescu, regia: Victor Ioan Frunză – Teatrul Maghiar de stat „Csiky Gergely" din Timișoara, *Bogdan și Verena* după Mihai Eminescu, regia: Ioan Ieremia – Teatrul Nud din Timișoara, *Deșeuri* de Matei Vișniec, regia: Ana Mărgineanu – Teatrul Luni din București, *Hamlet in love* de Cristian Juncu, regia: Cristian Juncu – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești); creații pentru scene obișnuite (*Celălalt Cioran*, *O făclie de Paște* – de care am mai pomenit -, *Viitorul e maculatură* de Vlad Zografi, regia: Nona Ciobanu – Teatrul Mic, *Țara lui Abuliu* de Dumitru Solomon, regia: Horațiu Mălăele – Teatrul de Comedie, *Prăpăstiile orașului* după Matei Millo, regia: Mihai Lungeanu – Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău, *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu, regia: Dinu Cernescu – Teatrul „Nottara" din București, *D-ale carnavalului cu scene din Conu Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, regia: Ioan Ieremia – Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara). După cum se poate remarca – o recoltă spectacologică bogată, diversă și deloc îndoielnică, la care s-au adăugat spectacole-lectură, prezentarea unor fragmente de teatru TV., lansări de carte, colocvii în cadrul cărora s-a discutat – serios sau în dorul lelii – despre reprezentațiile serii anterioare, despre starea dramaturgiei românești, despre frustrările dramaturgilor, despre Cioran, despre Caragiale, despre naționalism, despre drepturile omului, despre sacrificiile artiștior... și despre câte și mai câte! Un adevărat bazar, bine garnisit, din care fiecare a putut alege ce a considerat că i se potrivește.

Organizat în bună tradiție bănățeană, adică temeinic, Festivalul a prilejuit, în definitiv, o reală panoramare a dramaturgiei românești în anul de grație 2002.

Trecere e(a)fectivă în revistă a spectacolelor văzute în festival

Aflându-mă acolo nu doar în calitate de cronicar, ci și pentru a edita (împreună cu o grupă de studenți-teatrologi de la UNATC) o publicație a festivalului – „Antract" –

am ratat, spre regretul meu, câteva spectacole. (E drept, pe unele le văzusem deja la premieră). Am remarcat, din ceea ce am putut urmări, marea diversitate a opțiunilor regizorale, a stilurilor și a modalităților de expresie. Am observat, de asemenea, deschiderea publicului (în mare majoritate tânăr) spre textele românești din orice epocă, desigur cu condiția ca ele să fie măcar profesionist translate scenic.

Celălalt Cioran – exemplar sub aspectul spectacolului hibrid, la limita dintre lectură și scenă. Sobrietatea, simplitatea deosebită a construcției mă fac a-i sfătui pe tinerii regizori – prea dornici de a-și înzorzona primele *opere* cu tot ceea ce au învățat pe apucate –, să ia aminte! M-a emoționat în mod deosebit finalul – acea „facere" la vedere a decorului din câteva stinghii de metal și din trei-patru panouri-oglindă, ce au devenit ziduri care să-l înstrăineze pe omul Cioran de lume, carte-cavou.

Viitorul e maculatură – o aglomerare de efecte care se anulează între ele; mobilă mutată cu zgomot pe scenă, zgomot care făcea ca replicile să nu se mai înțeleagă. Actori excepționali (Mitică Popescu, Mihai Dinvale) cu prestații, din păcate, mediocre. O mențiune specială pentru apariția lui Florin Călinescu pe ecran. Dacă ar fi fost să alegem, ne-am fi mulțumit numai cu el, dar, cu siguranță, asta ar fi condus spre alt soi de spectacol...

Regele moare – văzut pentru a doua oară cu același interes. O construcție colosală de tip mecanicist, cu țevi, roți dințate, panouri de comandă, la care se adaugă un ceas enorm (pe jumătate frânt), ce ticăie în afara timpului, și cu un pat din fier (deloc semn al odihnei, al păcii sau al erosului, reprezentând mai mult un sicriu al omenirii), care se afundă într-o dușumea ce se cască, încetul cu încetul, devenind hău. Metafore simple, dar cu puterea de a crea senzații puternice și neliniște. S-a mizat pe doi actori importanți – Florina Cercel și Marius Bodochi –, care s-au întrecut ei înșiși într-un recital al vieții și al morții. Ceilalți interpreți, din păcate, păreau a se mira de compania selectă în care se aflau.

Țara lui Abuliu – spectacol alcătuit după rețeta clasică a succesului. S-a luat un text scris cu har, ale cărui personaje nu sunt foarte îndepărtate de *abulia* zilelor noastre; s-au potrivit actorii după înălțime și greutate(a) talentului; s-au prelu(cr)at diverse variante – *buzoiene*, *purcărețe*, *șerbanologice*, *puricologice* și, în definitiv, *horațiologice* – ale scenei finale din *Romeo și Julieta*, s-a realizat un decor simplissim, dar foarte eficient, din pânze și un practicabil cu norișori pictați (vinovat). S-au mixat bine ingredientele cu talentul lui Horațiu Mălăele și, iată, un produs savuros, care, sub masca nevinovăției, toate păcatele omenești le ascunde: trădare, lașitate, dictatură, minciună...

Prăpăstiile orașului – un text (*Prăpăstiile Bucureștilor*) scos de la naftalină, aerisit, primenit și (re)constituit într-un spectacol muzical cu haz și iz pedagogic. Ni s-au reamintit, într-un mod plăcut, originile teatrului și importanta sa menire cultural-educativă. Am remarcat căldura cu care a fost întâmpinată reprezentația de public. Să avem iarăși nevoie de teatrul-manifest, de teatrul-lecție? La Chișinău (am aflat de la directorul teatrului) se joacă săptămânal cu sală plină. E drept, acolo, vremurile și împrejurările sunt altele. (Pe cei care strâmbă însă din nas, spunând că textul e desuet, îi prevenim că vor avea curând prilejul să vadă și o variantă bucureșteană – tot muzicală – a acestei piese la „Nottara").

Titanic-vals – nu am voie să mă exprim, pentru că nu sunt doar cronicar, ci și secretar literar al Teatrului „Nottara", dar cred că pot menționa faptul că a fost cel mai bine vândut spectacol (nu s-au mai găsit bilete cu două săptămâni înainte de reprezentație).

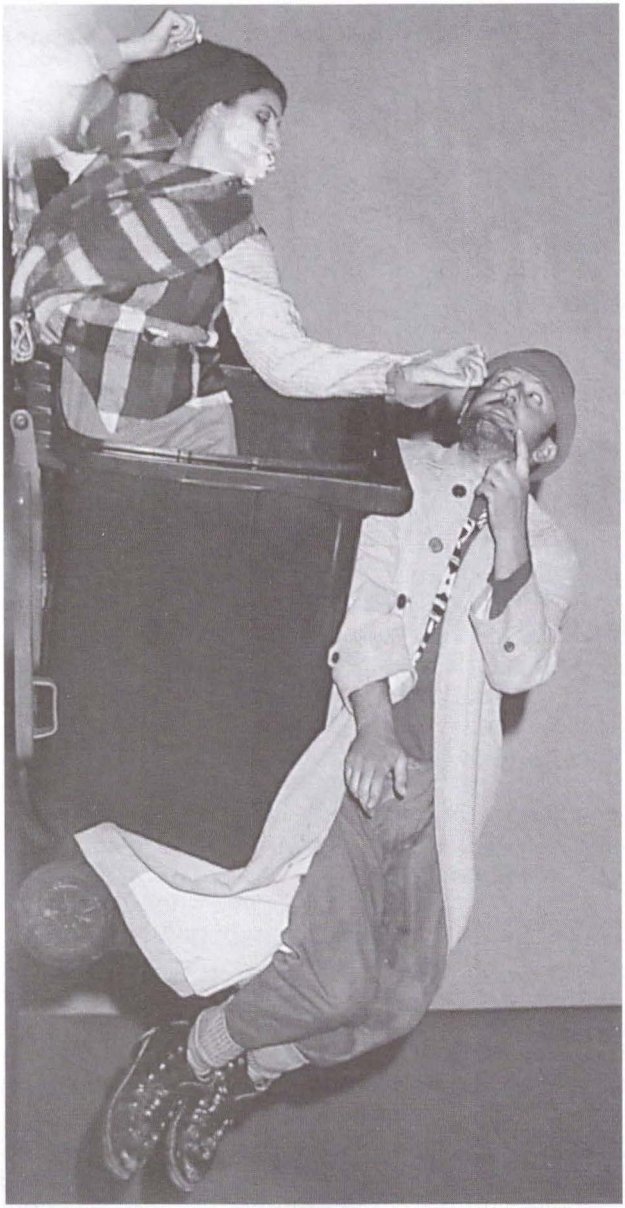
Hamlet in love și *D-ale carnavalului...* – am voie, dar îi las pe alții să se exprime...

O făclie de Paște – o combinație ingenioasă între Caragiale și Macrinici, nicidecum în defavoarea textului, imagini spectaculoase, metafore, simboluri, un decor

sofisticat și de mare efect, actori mediocri, cu excepția Claudiei Ieremia și a lui Valentin Ivanciuc – bine distribuiți, bine conduși, bine antrenați.

Cu premii, fără premii...

Nenumărate discuții au loc, de vreo zece ani încoace, în jurul festivalurilor, dacă să fie *cu* sau *fără* premii. Motive pertinente se găsesc de ambele părți. Am susținut mereu că o competiție stârnește mai mult interes. Se fac pronosticuri, se clevetește pe seama juriului. Totuși, sunt împrejurări în care concurența devine (oarecum) neloială. Ca, de pildă, în cazul evenimentului de față. E greu, dacă nu imposibil, să pui în balanță un spectacol pe un text de Matei Millo cu unul pe un text de Caragiale sau cu altele pe texte de Horia Lovinescu, Zografi, Vișniec, Dumitru Solomon. Oricât ni s-ar spune că se are în vedere opera întreagă (text, regie, scenografie, muzică, interpretare), nu putem a nu recunoaște că fiecare piesă conduce spre un anumit tip de creație. O reprezentație dintr-o discotecă (*Îngerul electric*, *Deșeuri*) nu va suporta comparație cu una dintr-o sală de sport *(Regele moare*) sau cu una de pe o scenă normală (cele mai multe). E adevărat, la Timișoara, juriul (alcătuit din personalități cu totul stimabile ale vieții teatrale: prof. univ. Ion Cojar – președinte, Olga Delia Mateescu, Ion Ungureanu, Mircea Ghițulescu, Marius Zarafescu) a „decis" să-i mulțumească pe toți participanții. Prin urmare, în afara *ex-aequo*-urilor și a celorlalți premianți, a existat și un capitol de sine stătător, cel al nominalizaților, în care, cu mici și neînsemnate excepții, a încăput toată lumea. Totuși, mi-e greu să înțeleg motivul pentru care, de pildă, dintre nominalizatele la premiul de interpretare feminină (Ileana Stana Ionescu, Florina Cercel, Tokai Andrea, Natașa Raab, Claudia Ieremia) a fost aleasă tocmai Claudia Ieremia, – frumoasă, talentată, nimic de zis –, dar jucând în spectacole absolut mediocre.



Liliana PANĂ și Claudiu ISTODOR
în *Viitorul e maculatură de Vlad Zografi*

Ion CAZABAN

Căutări, continuări, consecvențe

La Sf. Gheorghe, fiecare zi a Festivalului „Atelier" este o zi plină nu prin cantitatea evenimentelor și spectacolelor programate, ci prin calitatea lor. Parafrazând titlul unei cărți de George Banu, aici fiecare zi este un *jour habité*. Când revii, într-un târziu, la hotel, după de acum celebrele discuții din foaierul teatrului, după acele schimburi de opinii de la miezul nopții, moderate de Radu Macrinici, neobositul director al Festivalului, îți dai seama că ziua n-a trecut fără rost. Că, profesional, ai avut ce constata, asimila, compara, concluziona și consemna în agenda cu pagini înnegrite mărunt... Așa sa întâmplat și la a X-a ediție a Festivalului, arătând consecvența obiectivelor urmărite. Selecția spectacolelor a fost aproape fără cusur, edificatoare pentru diferite tendințe și căutări teatrale – în special pentru teatru-dans, dar și, într-o măsură, pentru teatrul de poezie sau pentru cel instrumental, mai rar practicat, la noi, de un timp. Totodată, Festivalul a atras atenția asupra unor promițătoare tentative scenice (aparținând unor tineri de la Colegiul „Mihai Viteazul" din localitate, de la Centrul de Cultură din Arcuș, ori de la Fundația „Tranzit", Cluj-Napoca). Și tot acum, am avut ocazia să cunoaștem – probabil, cu întârziere – realizările unui regizor de veritabilă vocație, Peter Tömöry, și să urmărim creația altora în plină evoluție, ca Bocsárdi László și Radu Afrim.

Teatrul-dans sau, pur și simplu, dansul a fost reprezentat remarcabil. De la Tokio, numai pentru acest Festival (ceea ce dovedește rezonanța sa la mulți artiști importanți din alte țări), a revenit Hikaru Otsubo cu spectacolul *buto – Legile minții*. Pentru noi, el rămâne același dansator misterios și fascinant, ale cărui gânduri și imagini nu ne parvin atât de ușor prin filtrele noastre culturale. Mișcările sale lente, onirice, executate cu o tehnică uluitoare, au avut o puritate emoțională și stilistică greu de atins.

Nero, dragostea mea, spectacol budapestan (regia Csaba Horvath), poate cu unele lungimi și repetiții intenționate, ne-a convins că teatrul-dans este un tip deosebit de creație scenică, apelând nu numai la dansatori cu darul exprimării vocale, dar și la actori capabili de mișcare de specifică expresivitate (ca György Gazso). Performanța interpretului titular, atârnat îndelung cu capul în jos, balansându-se la trapez, zvâcnind ca un animal pe moarte, urlând și salivând, provoacă inevitabil un șoc visceral de neuitat. Spectacolul se desfășoară analitic, cu acțiuni concentrate pe relația cu câteva obiecte și obținerea unui echilibru, evident fragil, cu acestea, pentru a culmina cu proba propriului trup.

În aceiași direcție de preocupări, neobișnuit a fost *Private Show*-ul lui Cosmin Manolescu care a ales întâlnirea între patru ochi cu spectatorul ce va stabili atât dansul, cât și costumul dansatorului. Intimitatea legăturii *ad-hoc* spectator–dansator ducea la o experiență unică în felul său, trăită într-un spațiu a cărui izolare era marcată tocmai de posibilitatea de a vedea în afara lui, fără să fie văzut.

Deosebită de aceste propuneri scenice, pantomima *Așteptându-l pe Godot*, după piesa lui Beckett (Teatrul „Figura" din Gheorgheni, regia și coregrafia András Lorant) a pus în valoare calitățile de mim ale interpreților, energia, dar și dexteritatea lor tehnică. Li s-au adăugat resursele comice, de umor negru, ale jocului, cu trimiteri la evoluții clovnești, reușita – deloc ușoară – a acordului dintre mișcare și efectele sonore.

Prezent în țara noastră prin activitatea unor compozitori (Aurel Stroe, Ștefan Zorzor, Octav Nemescu, Nicolae Brânduș) și regizori (Octavian Greavu) din anii '80, dar și după, teatrul instrumental este o formă de extindere a posibilităților de comunicare ale concertului și a expresivității active a instrumentiștilor. La Sf. Gheorghe, prima dată ilustrat, nu a fost totuși, prea interesant ca partitură teatrală sau inventivitate instrumentală. Spectacolul *Jocuri și semne* a rezultat dintr-o imaginație cuminte, trecând de la muzica +înregistrată la cea interpretată atunci, asamblând exerciții de vioară și pian într-o ambianță casnică, puse în acord sau în dezacord cu tabloul vieții de cuplu, cu stările conflictuale dintre bărbat și femeie. Imagini video luate în direct și proiectate instantaneu reținеau, uneori cu umor spontan, obiecte, acțiuni, figuri ale instrumentiștilor și spectatorilor – atmosfera întâlnirii de seară de la Castelul din Arcuș.

Teatrul „Poeme" din Bruxelles, condus de actrița Monique Dorsel, este renumit de câteva decenii prin larga deschidere a spectacolelor sale de poezie și modul lor de interpretare care atinge o deosebită virtuozitate și adecvare stilistică. Așa cum am constatat din cele văzute acum, *Marie Madeleine*, după Marguerite Yourcenar și *Medeea*, montaj de texte de la antici la moderni – un diptic de pledoarie feministă, Alexa Doctorow, Fabienne Crommelynck și Monique Dorsel nu pierd din vedere nici psihologia conținută în texte (primul, un momolog cu secvențe-stări), nici stilul literar de exprimat scenic. Sunt spectacole de cuvânt și gestică esențială care profilează personajul (*Medeea* în trei ipostaze ale femeii, cu sentimentele și argumentele fiecăreia) și transmit, deopotrivă, atitudinea reflexivă a interpretelor.

Probabil, cel puțin pentru o parte dintre spectatori, inclusiv critici, regizorul Peter Tömöry a fost o surpriză. Cele două montări ale sale, *Scaunele* de Eugen Ionescu (realizată la Bonn) și *Gunoiul, orașul și moartea* de R.W. Fassbinder (Teatrul „Petöfi Sandor" din Budapesta), s-au distins imediat prin viziunea scenică, într-o interpretare excelentă. În prima, altfel decât eram obișnuiți, lipsesc scaunele care se adună și aglomerează spațiul de joc, la fel și oratorul mut din final. Accentul cade pe bătrân și bătrână (Bruno Tendera și Heike Bönschi), inițial cu mișcări mecanice de marionete, apoi, treptat, tot mai umanizați, modificându-și vocea, reacțiile caracteristice, aspectul vestimentar. Tema principală ar fi autoiluzionarea tragicomică „rotirea fără ieșire". Scena goală – un pustiu obscur, tăiat de lumina reflectoarelor – va fi animată doar de jocul și închipuirea personajelor. Celălalt spectacol este un pamflet social și moral, postexpresionist, cu ecouri din Wedekind, Brecht, Max Frisch... A fost lucrat regizoral în parodie postmodernă, cu multă mișcare, dispusă coregrafic, cu cor și acompaniament de violoncel.

Festivalul a cuprins, inspirat, și trei recente premiere datorate unor regizori de generații și orientări stilistice deosebite. *Profetul Ilia* de T. Slobodzianek este, pentru Bocsárdi László, continuarea ascendentă, pe un alt palier de expresivitate, a unor preocupări și procedee teatrale, interferând grotescul caricatural și tragicul. Poate niciodată însă cu asemenea intensitate, la fiecare interpret și în coeziunea tuturor. Montând o piesă-parabolă despre mitizare, cu referințe istorice, cu treceri delirante de la sensul mistic la cel profan, Bocsardi știe să obțină fervoarea răscolitoare a jocului, comunicând procesul tragicomic al mentalității colective.

Despre consecințele tragice ale mentalității și conjuncturii sociale au vorbit și cele două spectacole regizate de Radu Afrim. Tăios, dureros, cu momente șocante uneori, de mare puritate, dar și de derută sufletească, în *Îngerul electric* de Radu Macrinici, unde combină prezența scenică a unor talentați tineri actori (Antoaneta Cojocaru, Bogdan Dumitrescu, Adrian Ștefan, Cristian Popa), aducând o înțelegere caldă, apropiată fiecărui rol, și imaginile proiectate,

concepute corosiv, pătrunzător, cu sens vădit satiric. O continuitate de preocupări aflăm și în celălalt spectacol al lui Afrim, *Alge* (*Bernarda's House Remix*), în care pornește – a treia oară, dacă nu greșim – de la drama lui Lorca. Pentru regizor, este încă o variațiune pe tema feminității frustrate, tensionate tragic din neputința de a fi și de a se exprima liber. Spectacolul concentrează timpul, accelerează evenimentele piesei, accentuând presiunea psihologică, încordarea, nerăbdarea, comportamentul femeii obsedate de apariția fizică sau de absența bărbatului. Tragicul feminin este relevat, deseori vizual, de alunecarea fantasmatică, fără scăpare, între aceleași clișee fals morale și aceleași frivole soluții de atracție erotică.

Asupra spectacolului *Idiotul* de A. Zholdak de la Sibiu, nu mai trebuie insistat: programat și în alte festivaluri, a fost suficient controversat, exagerat – credem – și de partizanii viziunii, și de opozanții săi. În schimb, ne vom opri la Pastramă trufanda (montată la Naționalul timișorean), prin care Ion Ardeal Ieremia arată o preocupare specială pentru aducerea pe scenă a prozei lui Caragiale, într-o modalitate postmodernă intertextuală, găsind exact tonul anecdotei de cafenea, teatralizând între comic revuistic, interactiv și băscălie actuală. Ne vom opri și la ultima premieră realizată de Horațiu Mihaiu după schițele lui Daniil Harms (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș), obiectiv ambițios, dificil, cum sunt totdeauna proiectele acestui scenograf-regizor. Absurdul și stupiditatea existenței într-un regim absurd și stupid au fost interpretate cu umor divagant, dar cu un realism nepotrivit pentru Harms, apt de marionetizare și de plastică șarjată.

Încă o dată, Festivalul de la Sf. Gheorghe a îndemnat publicul la receptivitate, pentru a se deschide unei multitudini de forme, tipuri și modalități scenice. Este un Festival unde poți vedea nu numai spectacole, dar și „idei" (vorba lui Camil Petrescu). Desigur, „idei de teatru" (vorba lui Ion Sava)...

Liviu ORNEA

Teatrul majoritar al minoritarilor

Extrem de binevenită organizarea la București a acestui festival al „Piesei clasice pe scena teatrelor minorităților naționale". Bine ales și momentul, la sfârșit de vară, când teatrele bucureștene încă nu joacă regulat. Publicul bucureștean și critica de specialitate au avut ocazia, timp de o săptămână, să vadă ce se face în teatrele maghiare și germane din provincie. Și se face! Se montează și texte fundamentale, grele, se face și experiment, există actori extraordinari pe care numai condiția lor asumată de prizonieri ai unei limbi minoritare îi împiedică să fie adevărate vedete ale scenei românești.

Păcat însă că organizarea a fost uneori cam neprofesionistă. Deși forță organizatorică a fost: Ministerul Informațiilor Publice, Departamentul pentru Relații Interetnice, Teatrul Evreiesc de Stat și Centrul Cultural European. Cred că o asemenea manifestare, la București, se adresează în mare măsură publicului și criticii de limbă română, astfel că organizarea din timp și în foarte bune condiții a traducerii spectacolelor se impunea cu necesitate. N-a fost așa, iar eforturile punctuale depuse ad-hoc de organizatori, chiar cu sprijinul unor spectatori bilingvi și binevoitori (mulțumesc și pe această cale, Lorena!) n-au putut decât să întărească impresia de improvizație. Mai grav încă, două dintre cele mai importante

spectacole din Festival, al lui Bocsárdi și Frunză, au fost programate joi seară, aproape în același timp! Să mai adaug că mediatizarea Festivalului nu mi s-a părut pe măsura importanței lui.

Dincolo de aceste neîmpliniri, am putut vedea, timp de o săptămână, teatru bun și foarte bun. Nu știu cine a făcut selecția spectacolelor (nici măcar dacă a fost o selecție sau fiecare teatru a venit cu ce a vrut), dar a ieșit bine. Impresia generală (chiar și numai citind programul și prezentările din broșură) este că în teatrele respective se lucrează serios, nu se fac șușe, se pun ori texte mari, recunoscute, ori se face experiment. Nu știu dacă e chiar așa, dar asta s-a văzut.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a venit cu un spectacol de cameră, *Pietre în buzunar* de Marie Jones, regizat de Keresztes Attila și jucat uluitor de Bíró József și Hatházi András. Trama contează aici mai puțin: doi țărani irlandezi fac figurație într-un film american turnat în Irlanda. Important e că cei doi (își) povestesc filmările și întâmplările conexe, interpretând fiecare o mulțime de personaje, schimbând cu nonșalanță registre de voce și atitudini corporale așa cum rar mi-a fost dat să văd. De unde apar asemenea actori?

Pentru marți am ales *Poveste exemplară (Moll Flanders),* o adaptare după Daniel Defoe făcută de Barabás Olga la Teatrul „Ariel" din Tîrgu Mureș. Aici n-am avut parte de traducere, dar prezentarea din broșură și jocul excepțional – știu că mă repet, dar asta e! – au cam fost de ajuns. E un spectacol de mare puritate, în care contează mult și decorul (simplu, dar ingenios, mizând mult pe culoare) imaginat de regizoare, și mișcarea scenică a lui Florin Fieroiu, și muzica lui Daravas Ferenc. Toți cei cinci interpreți sunt foarte buni (și într-o cronică aplicată, numai despre acest spectacol, cum nu este aceasta, jocul fiecăruia ar trebui analizat), dar actrița principală, B. Fülöp Erzsébet (pe care o văd pentru prima oară) dă un recital memorabil. La fel de bun e partenerul ei, Bogdán Zsolt, pe el însă îl cunoșteam deja, așteptam numai confirmarea; a venit. E, poate, locul potrivit să spun că sunt perfect conștient că impresiile și judecățile mele (despre actori mai ales) s-ar putea să nu fie tocmai corecte: necunoscător al limbii maghiare, nu îmi dau seama de precizia frazării nici de adecvarea intonației, de exemplu. Mă pot baza numai pe expresie, pe ceea ce comunică actorul dincolo de cuvânt, pe forța, pe energia pe care o emană sau nu. Cu toate acestea, în cazul celor doi actori de care am vorbit nu am nici un dubiu.

Cum nu am nici o îndoială asupra imensului talent al lui Pálffy Tibor, pe care l-am văzut întâi în Lucifer din *Tragedia omului* de Madách Imre, la Teatrul Maghiar de Stat „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe. Dificil text, nedramatic, infernal de greu de montat și jucat. Chiar și numai curajul de a-l înscena merită admirat. Cu toate că rezultatul la care a ajuns regizorul Árkosi Árpád nu m-a convins. Un spectacol greoi, cu ritm inegal în cele patru ore lungi, dar crescând, din fericire, în partea a doua, într-o scenografie funcțională (câteva practicabile pe rotile și un fundal de lemn care închide scena), dar prea puțin spectaculoasă (schițele de scenografie ale Adrianei Grand pentru același text, pe care le-am văzut a doua zi la expoziția vernisată în holul Teatrului Evreiesc de Stat, stârneau mult mai tare imaginația), cu o armată de actori care fac foarte bine scenele de masă și cu individualități indiscutabile.

Un spectacol neizbutit am văzut sâmbătă dimineață: *Dansatorii lui Müller* de Németh Ákos, în regia lui Béres László, la Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti. Spectacol de licență (deși regizorul a mai făcut deja și altele, și deloc rău, cu accent pe vizual și mișcare) în care Béres a vrut parcă să îngrămădească tot ce știe. Rezultatul este retoric, tezist, inutil violent și convulsiv, jucat modest. Păcat.

La închiderea Festivalului am văzut spectacolul lui Dan Puric *Made in Romania* – probabil inclus prin asimilarea, pe bună dreptate, a limbajului expresiei corporale cu unul minoritar la noi. Proaspăt, frumos, vorbind cu haz și despre lucruri grave; dar, una peste alta, nimic nou față de *Costumele*. Cam aceeași trupă neomogenă, aceleași vârfuri (Adrian Horobeț – incredibilă expresivitatea acestui, da!, regizor –, Carmen Ungureanu, Richard Bovnovczki), aceeași formulă de spectacol.

Am lăsat la urmă spectacolul care m-a impresionat cel mai mult (nu pot spune „cel mai bun", pentru că nu am văzut toate spectacolele din Festival). Joi seară, pe scena de la T.E.S., *Miracolul*, o adaptare a piesei *Pasărea cîntătoare* de Tamási Áron, la Teatrul Maghiar de Stat „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe, în regia lui Bocsárdi László. Rar am avut o asemenea senzație de bine la ieșirea din teatru. Un basm popular din secuime: două fete bătrâne urâte și proaste încearcă să se mărite cu doi tântălăi coptuți cărora le fug ochii după sora cea mică, Magdó, îndrăgostită de tînărul Móka. De la pizmă se ajunge la ură și la crimă, zădărnicită doar de intervenția forțelor supranaturale. Textul, în selecția operată, e plin de umor și de poezie (monologul mamei lui Móka, cel în care îi explică ce e, mai bine zis, cum e dragostea, e chiar poezie curată), curge fără nici o opinteală. Înscenarea, costumele, muzica și jocul par realiste, dar prezența măștilor (grupul de bărbați mascați se mișcă impecabil), a autorului și a prietenei sale americance pe post de vrăjitoare bună, unele detalii ale scenografiei de mare ingeniozitate și frumusețe semnată de Bartha József (extraordinare scena înecării lui Móka în fântână sau cea în care duhurile apar deșirând o perdea de flori multicolore) aruncă totul într-o altă zonă, a unui fantastic expresionist. Dar chiar împletind mai multe formule de expresie, impresia dominantă e de echilibru, de armonie, de puritate, de adevăr și firesc teatral obținut prin totală asumare a temelor profunde și simple ale textului. Impresie pe care o dă și trupa în întregul ei, ar fi o nedreptate să dau numai numele unora dintre actori. L-am revăzut pe Pálffy Tibor într-un cu totul alt registru – joacă la fel de bine și natural dramă și comedie, după cum, la fel de ușor dansează și vorbește –, secundat perfect de Váta Lóránd; fac pereche cu Albu Annamária și Péter Hilda, cupluri de un comic irezistibil. În rolurile tinerilor îndrăgostiți, Benö Kinga și Nagy Alfréd, amândoi reușind să dea o neverosimilă senzație de visătoare ingenuitate și de lumină interioară. În fine, Piroska Klára, mama flăcăului, aproape imobilă când rostește monologul de care am pomenit, Nemes Levente pe post de autor-maestru de ceremonii-spirit bun și Angi Gabriella în rolul prietenei americance. În totul, un spectacol neobișnuit de frumos – mă repet, dar ăsta e cuvîntul potrivit – pe care l-aș revedea oricând. Poate în Festivalul Național.

Am speranța că, dacă a fost în vreo seară din acea săptămână la teatru, ministrul Informațiilor Publice (care conduce unul dintre organismele organizatoare ale Festivalului) e mai liniștit. Pentru că neliniștit părea în mesajul adresat Festivalului: după ce recunoștea „calitatea și originalitatea" teatrului românesc, „sanctuarul limbii materne și al identității spirituale", se întreba: „Dar care este contribuția celorlalte teatre din țară? A acelora care joacă în limbile minorităților naționale? Au și ele un rol? Au atins ele un nivel calitativ asemănător? Sunt la fel de originale?" Așa vorbește (gândește?!) un om care diriguiește în cultura română. Tristă țară.

Nu pot încheia fără să pun – retoric, firește – cîteva întrebări care mi-au venit în minte aproape în fiecare seară a Festivalului. De ce oare nu sunt invitate mai des aceste teatre la București, în turneu obișnuit, nu doar în festivaluri? De ce nu e invitat Bocsárdi László să monteze și în București? De ce nu preia TVR și unele dintre aceste spectacole (la emisiunea Teatru TV, nu la emisiunile pentru minoritari)? Dar nu știu de ce mi-e parcă teamă de răspunsuri...

Ștefan OPREA

Argumente istorice și culturale

La Iași, s-a desfășurat în octombrie 2002, Festivalul Internațional de Teatru Evreiesc „Avram Goldfaden", prin care s-a sărbătorit împlinirea a 125 de ani de existență a teatrului idiș în lume.

Două sunt temeiurile organizării acestui Festival la Iași: unul de ordin cultural, iar celălalt de ordin istoric. Dacă temeiul cultural e de la sine înțeles, cel istoric e motivat de actul de naștere al teatrului idiș, act „semnat" în acest oraș, în august 1876. O intereseantă conjuncție a acestui eveniment cu viața culturală în general și cu viața teatrală ieșeană în particular e semnalată de pana celui mai autorizat critic teatral al vremii, Mihai Eminescu. Într-o „notă teatrală" din ziarul „Curierul de Iași" (20 august 1876), cronicarul semnala prezența unei trupe de tineri actori evrei care, într-o grădină de pe Ulița Mare, au înființat „un mic teatru de vară în limba evreiască [...] Trupa, venită din Rusia și compusă din vreo șase inși (toți bărbați), are un repertoriu caracteristic, care atinge numai viața casnică și religioasă a evreilor. Astfel, joi 19 august, s-au jucat: 1. *Lumea ca un paradis* (cîntecel satiric); 2. *Filosoful civilizat și hasidul (habotnicul) luminat* (dialog); 3. *Socrul și ginerele;* 4. *Fișel harabagiul cu rândașul său Sider* (comedie). Despre piese avem puține de zis – ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent". În continuare, criticul comenta în termeni laudativi jocul fiecărui interpret, oprindu-se la directorul trupei care, era Avram Goldfaden: „directorul trupei are un glas simpatic (bariton) și figură plăcută". Este, aceasta, prima mențiune critică referitoare la nașterea teatrului evreiesc.

Mult mai târziu, în 1939, Mihail Sebastian – într-un articol din Revista Fundațiilor Regale („Eminescu, cronicar dramatic") – semnala, cu nedisimulată bucurie, această cronică teatrală: „... ce infinit respect trebuie să fi avut [Eminescu] pentru munca actorului și ce nestinsă curiozitate pentru lumina scenei, a oricărei scene, pentru ca redactorul antisemit al <<Curierului de Iași>> să scrie călduroasa cronică [...]. Este poate, în această surprinzătoare cronică, ceva mai mult decât un act de dreptate; este solidaritatea omului de teatru cu viața de zbucium a scenei, cu munca naivă, necăjită și totuși inspirată a unor actori de care totul îl desparte, absolut totul, dar de care îl apropie respectul meseriei făcută cu bună credință și pasiunea comună pentru misterul etern al teatrului".

Așadar, teatrul evreiesc s-a născut în ziua de 19 august 1876, iar orașul Iași, a fost leagăn – recunoscut ca atare de toți istoricii domeniului.

Un singur lucru greșise Eminescu în cronica sa: trupa nu venise din Rusia, cum menționează el, ci se înfiripase la Iași. Din zona menționată venise doar Goldfaden și nu venise ca om de teatru, ci ca jurnalist, atras de prestigiul recunoscut al presei ieșene în care dorea să se implice și să se afirme, încrezător în talentul său literar. Destinul îi rezervase însă altceva; întâlnind aici câțiva tineri animați de dorința de a face teatru și simțindu-l el însuși chemare spre arta spectacolului, au hotărât împreună să înființeze un teatru. Și astfel s-a constituit mica trupă, Goldfaden a scris *ad-hoc* și și-a asumat și sarcini regizorale și actoricești.

La grădina „Pomul verde" (care se afla pe locul unde se deschide azi frumoasa esplanadă din fața Teatrului Național), trupa a jucat până tocmai târziu. Publicul, compus – cum scrie Eminescu – „în mare parte din careligionari ai actorilor, petrece bine". Când vremea s-a răcit, trupa a plecat la Botoșani, apoi la

Galați, Brăila și București, în 1877. Trupa se mărise, iar la Galați a apărut și prima actriță (până atunci, rolurile feminine fiind jucate în travesti); ea se numea Sara Segal și a avut o evoluție remarcabilă, devenind vedeta teatrului evreiesc sub pseudonimul Sofia Carp.

Peregrinările trupei Goldfaden continuă în Europa (Rusia, Polonia, Austria, Anglia) pentru ca apoi să se oprească în America unde obține succese deosebite până la moartea animatorului, în 1908.

Iată, deci, câteva argumente de ordin istoric și cultural care au stat la baza inițiativei Teatrului Național din Iași, organizatorul Festivalului.

Programul celor patru zile de Festival a fost bogat, atât în spectacole, cât și în manifestări complementare. Au fost prezente teatrele: Yiddishpiel Theater din Israel (*Zwei Kunilemel* de Avram Goldfaden, în regia lui Motti Awerbuch), Teatrul Evreiesc din București (*Cartea lui Ruth* de Mario Diament, în regia lui Moshe Zassur și *Shylock* de Arnold Wesker, în regia lui Grigore Gonța), Rock Theater din Dresda (concert de muzică tradițională idiș), UNATC – București (*Tata are lagăr*, *one-woman-show*, după romanul Nightfather, în regia lui Erwin Șimșensohn, student clasa Cătălina Buzoianu) și evident, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași (*Teibele și demonul ei* de Isaak Bashevis Singer, în regia lui Alexander Hausvater).

Shylock de Wesker

Au fost susținute conferințe despre teatrul evreiesc (Nahma Sandrow, profesoară la City University din New York; Motti Sandak, fondator al Organizației NCM, Israel), *work-shop-uri* (Moshe Yassur), au fost vernisate expoziții de afișe și a fost lansat recentul volum dedicat actriței *Margareta Baciu,* semnat de Sorina Bălănescu.

Am remarcat mai ales spectacolele *Shylock* și *Teibele și demonul ei*, excepționale prin valoarea textelor, a regiei și interpretării actoricești – Constantin Dinulescu în cel dintâi și Sergiu Tudose în cel de-al doilea.

Festivalul Internațional de Teatru Evreiesc „Avram Goldfaden" a fost un eveniment artisitc a cărui reușită recomandă permanentizarea lui – idee care, de altfel, a fost pusă în discuție de către organizatori și participanți.

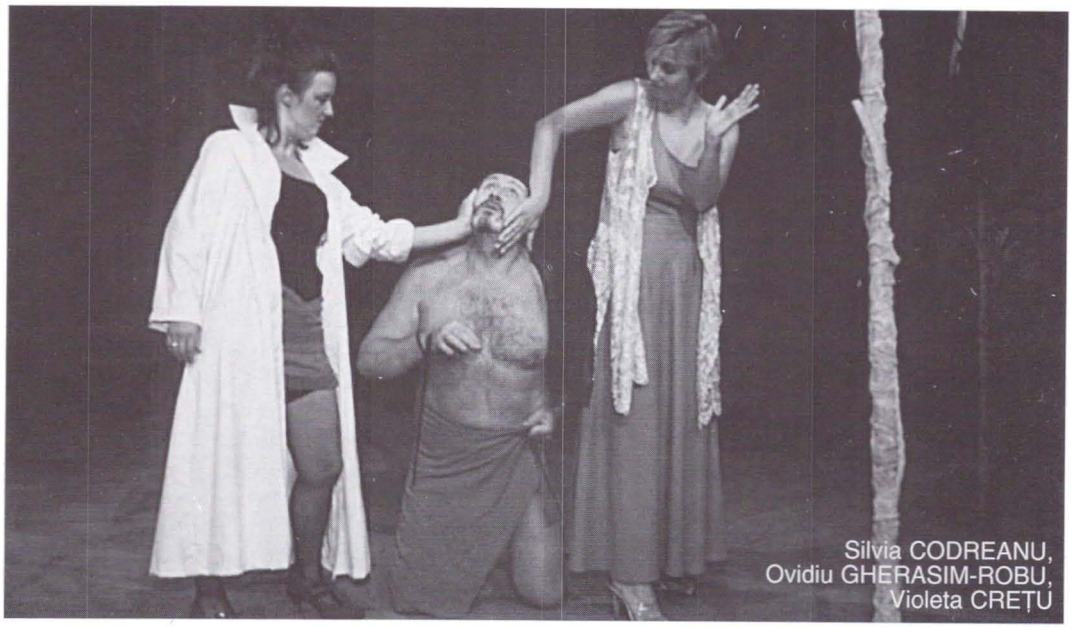
Marinela ȚEPUȘ

Urbea cu aer de sărbătoare

Este demnă de toată atenția inițiativa Teatrului Valah din Giurgiu de a organiza un Festival Internațional al Românilor de Pretutindeni. Fără prea mari poticneli, acesta a ajuns la cea de-a VII-a ediție. Lucrurile s-au așezat în timp, astfel încât, în acest an, festivalul a fost cu adevărat internațional. E drept, o minusculă particulă din titlu – *al* –, ne-a pus oarecum în încurcătură, spectacolele jucându-se nu doar în limba română (și nu doar de către români), ci și în bulgară (Teatrul Dramatic „Sava Dobroplodnii" din Silistra – *Tabloul* de Eugen Ionescu, în regia lui Ivan Samokovliev, *Ah, America, America!* de Kostas Asimacopulus, în regia lui Stefan Staicev și Teatrul „Sava Ognianov" din Ruse – *Viață și speranță* de Kamen Donev) ori în albaneză (Teatrul „A.J.Cajupi" din Korça – *Deputat sau mincinos* de Dhimiter Psathai, în regia lui Guri Koço). Lucrurile s-au „remediat", însă, în cadrul colocviului final, intitulat „Teatrul românesc fără graniță", când s-a convenit ca, începând de anul viitor, manifestarea să se numească Festivalul de Teatru *pentru* Românii de Pretutindeni. S-au făcut propuneri. Unele, de-a dreptul romantice (ca aceea de a invita la Giurgiu pe cei mai renumiți artiști din diaspora), altele realizabile, dar, evident, numai prin bunăvoința ordonatorilor de credite și generozitatea sponsorilor. Generozitate care a fost deja remarcată. De pildă, ca niciunde în România, trupele participante au fost găzduite pe toată durata festivalului, bun prilej ca artiștii să se poată cunoaște, să poată observa gradul de competitivitate la care s-a ajuns, la care se poate spera.

Din ceea ce am putut vedea (am fost prezentă doar la reprezentațiile ultimelor două zile), mi-am dat seama că nu există mari diferențe de ordin estetic, stilistic sau interpretativ. Au fost prezente teatre profesioniste (cu excepția celui din Vîrșeț – Iugoslavia) din Republica Moldova, Bulgaria, Albania, cu producții cuminți, bazate mai ales pe jocul actorilor, fără viziuni regizorale deosebite. O notă aparte au făcut, totuși, teatrul din Ruse și cel din Giurgiu. Primul a prezentat o comedie amară, despre viață, moravuri, speranță și moarte, excelent constituită, cu actori temperamentali, care erau în stare a suplini prin gest necunoașterea de către spectatori a limbii bulgare; aveau zvâcnet, aveau acea scânteie ce te face să recunoști că, în momente de grație, limbajul teatrului nu are granițe; cel de-al doilea a avut o producție mai spectaculos realizată decât celelalte. Este vorba de *Cezar, măscăriciul piraților* de D.R. Popescu, pus în scenă de Nikolov Perveli Vili cu suficientă imaginație încât să iasă din contextul general, cu un decor impozant (semnat de Olimpia Damian) sugerând o corabie; păcat doar că spațiul scenic ingenios creat nu a fost folosit la maximum.

Sigur că snobii pot strâmba din nas: Deh, un festival internațional de teatru la Giurgiu!!!... De ce nu?! – aș răspunde, cu inocență. Poate că tocmai în orașe mici este mai importantă scoaterea din amorțeală a spectatorilor, obișnuiți doar cu producțiile casei. Vreme de patru zile, publicul a putut vedea spectacole ale unor teatre din țările vecine, lucru care, obligatoriu, a condus spre termeni de comparație și spre ieșirea din rutină. Un festival, oricât de restrâns, conferă urbei în care se desfășoară un aer sărbătoresc. La Giurgiu, nu mai puțin.



Silvia CODREANU, Ovidiu GHERASIM-ROBU, Violeta CREȚU

Claudiu COBILANSCHI

Curaj

O temerară încercare propune Teatrul Valah din Giurgiu în deschiderea „Zilelor Teatrului Valah": *Proștii sub clar de lună*. Spun curajoasă întrucât reprezentarea acelui paradox etic specific mazilian, echivocul sincerității, presupune o însumare mai degrabă, decât realizarea unei experiențe. Petru Ionescu, regizorul serii, se întoarce în acest domeniu după o lungă perioadă de timp. Începutul se vrea, deci, ambițios și abrupt.

Propunerea spectacolului, puternic adus în actualitate cu ajutorul telefoanelor mobile și a unui Gogu mafiot, prezintă o căutare a ironiei specifice dramaturgiei maziliene. Discursul conceptual este fragmentat și adus în întâmpinarea publicului, punând în umbră subtextul. Viziunea regizorala vorbește acuzator la adresa unei *Ortansa,* altfel reprezentată cu vigoare și mobilitate de Silvia Codreanu, îi egalizează pe cei doi „indecișI" și aduce în față o *Clementina* (Violeta Crețu) pusă pe fapte mari, poate puțin patetică însă foarte aproape de personajul creat de Mazilu. *Gogu* (Ovidiu Gherasim), un individ actual, plin de culoare, împrumutând mult din fantezia actorului (fiind unul dintre meritele regiei) ține în mână unul dintre firele importante ale construcției spectaculare. Ion Cojocaru, realizează un Emilian bogat în nuanțe, și, cel mai important, credibil.

Scenografia, semnată de Mircea Râbînski, ușoară și aerisită, situează în mijlocul scenei un chioșc care acoperă un practicabil ce devine când pat, când masă de bucătărie. Lângă arlechini, două punți dinamizeaza tabloul scenografic. Costumele protagoniștilor, simple și funcționale, respectă stilul înscenării fără să facă notă discordantă. Astfel, se naște un spectacol de aproape două ore în care scenele se schimbă în întuneric și muzică latino pentru un public, cu siguranță, recunoscător.

Teatrul Valah din Giurgiu – *Proștii sub clar de lună* **de Teodor Mazilu. Regia: Petru Ionescu. Scenografia: Mircea Râbînski. Cu: Violeta Crețu, Silvia Codreanu, Ovidiu Gherasim, Anula Pandrescu.**

ESEURI

Eroi, spectacole și căi ale unui deceniu zbuciumat.

George BANU

Anii '90

Deceniul a debutat sub cele mai bune auspicii și, o dată cu căderea Zidului și cu înlăturarea Cortinei de Fier, o adiere de speranță s-a făcut simțită: intram plini de elan într-o Istorie căreia unii vizionari grăbiți îi preziseseră sfârșitul. Iar în ceea ce privește teatrul, toți consideram aceste răsturnări drept șansa ce-i era acordată de a-și regăsi locul în sânul unei lumi în mișcare.

Astăzi, după zece ani, ce s-a ales de speranțele de-atunci? Ce am trăit oare? Ce am reținut? Să scriem deci povestea decadei, care a început prin a aminti de Revoluția din 1789 pentru a se încheia sub semnul Restaurației! Demersul presupune o privire panoramică asupra unui câmp, fără a adopta totuși indiferența leneșă a privirii neutre. Pariul constă în reușita îmbinării lor.

DOLIURILE DECENIULUI

Când un mare om de teatru moare, e ca și cum un erou ar ieși din scenă, căci, ca și acesta, el lasă în urma sa fapte de bravură capabile de a hrăni o legendă. Spectacolele sunt bătăliile lui. Și e de datoria teatrului însuși să dea socoteală de ele, să le rețină și să le înscrie în desfășurarea istoriei sale, ultimă treaptă spre o viitoare mitologie. Un motiv în plus de a evoca disparițiile care, acumulându-se, pun deceniul trecut sub semnul morții. Sfârșit al unei epoci în așteptarea alteia ce va să vină. Firește, ceva trebuie să moară pentru ca altceva să se poată naște, toată lumea e de acord în această privință, ceea ce nu interzice însă clipa de reculegere care îngăduie rememorarea a tot ceea ce artistul a zămislit. Doliul este un exercițiu retrospectiv. Prima pierdere a fost cea a lui Antoine Vitez, în primăvara lui 1990. Tocmai văzuse Bucureștiul și palatul faraonic al lui Ceaușescu, apoi Moscova, iubirea lui, după ce semnase regia la *Galileo Galilei* de Brecht, spectacol în care se îmbinau credința sa în rațiune și reflecțiile asupra trădării. Oare nu opunea el, pe scena Comediei Franceze, zidul unui palat florentin, celui, de tristă amintire, al STASI-ului? Putem citi, în acest ultim spectacol, sfâșierea lui Vitez între încrederea în spirit și năruirea crezului său comunist. O dată cu el dispăreau un „artist-cetățean„, dar și un pedagog de excepție. Vitez moare în momentul când, pentru el, totul se prăbușea și, în același timp, totul urma să înceapă din nou. Ca și cum n-ar fi rezistat la încercarea căreia îi fusese supus.

Tadeusz Kantor și-a pus amprenta asupra teatrului celor două decenii precedente. Ne amintim și acum de șocul *Clasei moarte*, la Festivalul de la Nancy, la mijlocul anilor '70. Regizorul pregătea în 1990 spectacolul *Astăzi e ziua mea,* în care, sub semnul lui Goya, maestrul lui, făcea să se întâlnească dublul său cu celebrul regizor rus Vsevolod Meyerhold, asasinat de poliția politică sovietică, CEKA, echivalentul STASI-ului. Ciudată coincidență! Vitez și Kantor mor de îndată ce-și schimbă atitudinea față de marile instituții torționare ale secolului. Fiecare sfârșește la el acasă, la Bievres sau la Cracovia: locul maximei tensiuni.

Primăverii îndoliate din 1990 îi va răspunde ca un ecou iarna, la fel de funestă, a aceluiași an. Kantor moare fulgerător, pe 8 decembrie.

Vor urma alte dispariții. Ele marchează, ca și ceasurile orologiului, timpul ce trece, paginile ce se întorc. Bernard Dort, mare figură a gândirii teatrale franceze, se stinge după ce vede un ultim spectacol, *Livada de vișini*, unde se destramă și piere o întreagă lume. Dort a întruchipat figura gânditorului angajat și a universitarului rebel. I-a plăcut să lupte în numele unui ideal, fără a-i deveni prizonier. Dort a dat lecții de fidelitate critică. Un actor al vieții teatrale europene părăsește scena.

Cum să scapi de exaltarea perversă produsă de înșiruirea tuturor acestor pierderi? Căci aici se manifestă, în termeni freudieni, plăcerea durerii reînviate. Probă necesară. Cu toată împotrivirea lui, Heiner Müller a fost răpus de cancer. Nici nu putea muri altfel decât de boala distrugerii progresive. Și cum să-i uiți vocea hârâită, îmbibată de whisky și de trabucuri, în ciuda interdicțiilor medicale? Müller a luptat, nu s-a lăsat doborât. Ca și Didier-Georges Gabilly, speranță scânteietoare, om de teatru hotărât să sacrifice o existență pe altarul a ceea ce însemna pentru el o misiune. Cu Müller și Gabilly dispar mai mult decât doi autori, dispar doi oameni de teatru, indiferent de statura lor, deopotrivă cufundați în miezul unor contradicții sfâșietoare.

La sfârșitul deceniului, Giorgio Strehler, figură exemplară a teatrului de artă, trecea și el în neființă. Într-o noapte de Crăciun, ca și Picasso ori Chaplin! Fondatorul lui Piccolo Teatro, seducător nedomolit, tocmai repeta *Cosi fan tutte*, al acelui Mozart al cărui tâlmăcitor de excepție va rămâne multă vreme de acum înainte. O dată cu el, dispare un adevărat artist mozartian. De-a lungul întregii sale vieți, Strehler a dorit să proslăvească teatrul de artă care, prin exacerbarea sa, căpăta o dimensiune existențială: frumusețea devenea experiență. Dar, conștient de această greutate niciodată depășită pe de-a-ntregul, el îl definea cu un cuvânt faustian care asociază moartea și speranța: *streben*, a se îndrepta către..., ultimul cuvânt al lui Strehler.

Deceniul se încheie cu dispariția definitivă a lui Grotowski, maestrul retras de atâta vreme. Toți știau că e bolnav, dar nimeni nu-i uita prezența anonimă. Ascuns sau rar vizibil, el cultiva exigența maximă ca orizont al acestei mărturii care este teatrul. Grotowski a conceput „teatrul ca vehicul„ mijloc de acces la o realitate superioară, ocazie a unei depășiri de sine și a antrenării spectatorului într-o experiență dincolo de limite. Cu el dispare emblema intransigenței extreme în teatru.

Așteptată, stingerea lui Nathalie Sarraute ne-a amintit de secolul cu tragediile sale care, la unii, se sfârșesc în murmurul de dinaintea tăcerii. Cu Nathalie Sarraute, amuțește o șoaptă.

Deceniu al marilor doliuri. Așezat, mai întâi, sub semnul reînnoirii, el a fost foarte repede marcat de absență, amintire, moarte.

O NOUĂ GENERAȚIE

Putem vorbi de o generație a anilor '90, impusă încă de la începutul deceniului cu o grabă influențată, fără îndoială, de ritmul nou al Istoriei. Când acesta se accelerează, arta îi resimte urmările. Îi înregistrează mutația. Se remarcă, din capul locului, un grup de tineri regizori care, fără să afirme o unitate de program sau o înrudire estetică, reușește să dea impresia evidentă a reînnoirii. Această apariție neașteptată produce o adevărată agitație în peisajul teatral francez și se regăsește, de asemenea, la scara continentului, căci, de la Moscova la Berlin, se constată o comună înflorire. „Generația Zidului„ se impune în numele unui context, în egală măsură politic și cultural, care necesită artiști tineri, a căror ascensiune va fi rapidă:

Livada de vișini de A.P. Cehov în regia lui Georgio Strehler.

societatea are nevoie de energii proaspete, capabile să disloce vechile polarizări. Încremenirea ce amenința să se instaleze la sfârșitul anilor '80 e luată cu asalt.

Venirea lui Stanislas Nordey produce un adevărat cutremur, căci regizorul surprinde printr-un teatru cu adresă directă, teatru de cuvinte aruncate frontal, ca într-un oratoriu al timpurilor prezente. Aventura lui Nordey va purta amprenta întâlnirii cu textele lui Pier Paolo Pasolini, pe care le supune unui tratament muzical, practicat împreună cu un grup numeros de tineri. Aceștia purced la atacarea limbii cu o înflăcărare liberă de orice constrângere realistă și refractară la orice economie: experiență corală căreia teatrul îi pierduse atât gustul, cât și secretul! Nordey va fi regizorul unui singur autor.

O apariție semnificativă e, de asemenea, aceea a lui Olivier Py, personaj plin de contraste. El interesează în măsura în care își propune să reabiliteze vechea alianță dintre scriitor și regizor, căci, spune Py, grație unei reprezentații reduse la strictul

necesar, trebuie restituită prioritatea cuvântului poetic. Critic la adresa a ceea ce consideră imixtiune abuzivă a regiei, el o contestă pentru a apăra cauza gestului teatral organizat în jurul vocii purtătoare de texte. Să te apropii de materia textului pentru a o transmite direct publicului, fără medierea „parazită„ a regiei, iată pentru ce luptă Py. Discursul lui evocă tradiția teatrului european, unde conducătorul trupei își reducea intervenția în lucrul cu actorul asupra cuvântului rostit. Reclamându-se de la un alt univers și practicând o altă scriitură, Didier-Georges Gabilly și grupul Tchan'g au susținut poziții similare: scena și textul se contopesc. Din păcate, experiența nu va putea fi dusă până la capăt și vom asista doar la schițarea energică a acestui proiect.

Stéphane Braunschweig se impune cu *Trilogia oamenilor de zăpadă*, veritabil act de naștere artistic. În fruntea „Teatrului-mașină„ el va parcurge repertoriul mondial de la greci la germani și de la Shakespeare la Cehov. Și el va face din grup piatra lui de temelie, până-ntr-atât încât o bună parte din acești zece ani va lucra doar în compania colegilor cu care debutase. Dar Braunschweig, mai apropiat de ceea ce se numește o „regie critică„, va fi apoi atras de marii actori solitari și, pentru Brecht sau Shakespeare, va face apel la actorul de excepție care a fost Philippe Clévenot. Astăzi conduce Teatrul Național din Strasbourg. De altfel, cu excepția lui François Tanguy care își continuă experimentele personale la Le Mans, ansamblul noii generații apărute la începutul decadei s-a reîntors până la urmă la cadrul instituționalizat. Radicalismul inițial se topește foarte ușor într-o subvenție sigură.

Germania va cunoaște o situație asemănătoare și grupul Baräke, mai ales, va constitui un adevărat pol al reînnoirii, atât pe plan instituțional, cât și pe plan estetic. Căutarea unor structuri mai mobile, ca și preferința pentru un repertoriu modern îl au ca prim partizan pe Thomas Ostermeier. El se va dedica explorării noilor texte englezești produse de autorii ieșiți din acest creuzet al scriiturii contemporane care e Royal Court din Londra. Alianța între regia germană și dramaturgia britanică rămâne unul dintre nucleele de referință pentru ultimii ani ai deceniului.

O nouă generație – în care pot fi incluși și cei din vechiul Est –, unde vom asista la o uimitoare explozie provocată de căderea comunismului și a cenzurii sale generalizate. La Moscova e atacată vechea structură teatrală anchilozată și se înființează numeroase studiouri, în timp ce în provincie se înmulțesc aventurile atipice. O efervescență ce va fi simptomul eliberării acestei țări a teatrului care e Rusia. Iar deceniul va putea fi plasat sub semnul său, căci de acolo a venit spectacolul care dezvăluia dezastre străvechi și, în același timp, elibera energiile unei tinerimi artistice descătușate. Lev Dodin semnează *Gaudeamus*, operă personală în care procesului intentat armatei ca mecanism de distrugere a ființelor i se adaugă extraordinara forță regeneratoare degajată de echipa elevilor-actori. Văzând *Gaudeamus*, liceanul care era pe atunci Arpad Schilling, astăzi o mare speranță a teatrului maghiar, și-a descoperit propria vocație. Deceniul care demara astfel se încheie cu cealaltă reprezentație emblematică a lui Lev Dodin, *Cevengur*, meditație inspirată de romanul lui Andrei Platonov despre tragediile declanșate de iluziile înșelătoare ale utopiei comuniste. *Cevengur* apare ca o continuare a gândirii lui Dostoievski din *Demonii* pe care de altfel Dodin a pus-o în scenă.

TERITORII NEAȘTEPTATE

Focalizarea lagărelor est-vest a privilegiat centrele, mai ales cele aflate în vechiul sistem comunist și, în special, cele din Uniunea Sovietică. Moscova beneficia de toate resursele și, de altfel, acesta era scopul: să concentreze viața teatrală a țării. Explozia sistemului avea să provoace o desatelizare, declanșând apariția unor focare până atunci ignorate sau uitate. Spre surprinderea generală, Lituania, mică țară cu

identitate complexă, se va revela ca unul dintre centrele teatrale cele mai active. Să-și fi conservat oare, mai bine decât altele, rezervele de creativitate? Situarea ei în interstițiul dintre Est și Vest i-a permis oare să beneficieze de un spațiu de libertate? Fapt este că astăzi Lituania se prezintă ca un teritoriu teatral de unde apar artiști noi, precum Oskar Korsounavas sau Rimas Tuminas, și aceasta pe fondul recunoașterii progresive a lui Eidmundus Nekrossius în ansamblul scenelor europene. Pentru regizorul lituanian, teatrul devine spațiul unei explorări a textului în care cuvintele nasc la infinit imagini ce formează o împletitură deopotrivă secretă și onirică. Nekrossius cultivă pe platoul de joc încrederea în metafore. Chiar dacă nu se impune ca un mesager al modernității, el întreține totuși speranța unui teatru deschis imaginarului scenei, imaginar pe care reușește să-l anime pornind de la texte.

Un teatru deosebit de activ, bogat în personalități contradictorii, dar pasionate de avangardă, se afirmă în micile țări născute prin dezmembrarea fostei Iugoslavii. Fărâmițarea puterii centrale permite teatrului sloven să repună la loc de cinste vechile lui tradiții de modernitate, și de aici vin astăzi unele dintre cele mai originale inițiative. Dincolo de Ljubljana și regizorii săi, trebuie să vedem în aceasta un simptom al vechiului Est în care, interzicând aplecarea asupra avangardelor istorice, puterea le-a păstrat intact farmecul. Renegate aici, ele își regăsesc acolo o putere de fascinație pe care oricine o considera, în Vest, ca secătuită pentru totdeauna. Cu toate acestea, în unele cazuri, trăim sentimentul unei reactualizări prea explicite a cuceririlor estetice deja impuse în Occident, al unei reluări de forme, al unei contaminări ce amenință identitatea artistică a acestor regiuni care și-au dobândit abia doar de câțiva ani o identitate politică. În schimb, nu putem să nu constatăm întoarcerea semnificativă la un „teatru al originilor„, teatru care se cufundă în timpul arhaic, în afara istoriei, teatru al ritualului și al practicilor „primare„. El se înfățișează ca o modalitate de a combate entuziasmul exagerat, primejdios, afișat de o modernitate plasată sub semnul Occidentului. Această legătură cu propriile rădăcini nu e scutită de un ușor iz integrist. Teatrul din Est, și mai ales cel din țările considerate înainte ca minore, se confruntă cu această antinomie.

De cealaltă parte a fostei Cortine de Fier, importanța unui spațiu geografic mic va fi hotărâtoare. Flandra va avansa propunerile cele mai radicale și va impune artiști preocupați să atace un teatru considerat fie prea nobil, fie prea puțin implicat în cotidian. Dinamismul Flandrei, dincolo de individualități, afirmă mai degrabă un curent care, fără a avea, firește, omogenitatea unei școli naționale, permite totuși descifrarea unei apartenențe comune. Precursorii recunoscuți astăzi au fost Jan Fabre și Anne-Teresa de Keersmaker, primii care au schițat abordarea flamandă, greu de definit și totuși identificabilă. Au venit apoi Alain Platel, cu ineditele sale creații de grup în câmpul teatrului-dans, Jan Lawers, al cărui mod de a trata clasicii i-a șocat pe mulți la Paris, Luc Perceval care, cu *Bătălii*, traversare a ciclului cronicilor shakespeareene, a tradus, printr-o ingenioasă folosire a limbii, degradarea provocată de setea de putere. Spectacolul trece de la fastul retoricii baroce la argoul și la clișeele filmelor lui Tarantino, pentru a se reduc în final la tăcerea pietrificată a limbajului beckettian. Pe scena goală, cele douăsprezece ore de spectacol traduc această decădere comună eroilor și limbii. Nu trebuie uitat nici grupul „Hollandia", nici atâția alții care fac din Flandra un teritoriu al unei prezențe neașteptate în această ultimă decadă a secolului.

REÎNTOARCEREA SCRIITORILOR

Declinul autorilor de limbă germană a mers până la aproape totala lor dispariție, iar numele lui Botho Strauss, Peter Handke, Thomas Bernhardt sau chiar Heiner Müller apar tot mai rar. Renașterea scrisului în teatru s-a produs mai ales în Anglia. De

departe, figura cea mai impunătoare este cea a lui Edward Bond, iar teatrul său marchează unele dintre cele mai importante aventuri scenice în Franța. De altfel, el însuși recunoaște rolul primordial jucat de regizorii francezi în împlinirea operei sale. Alain Françon mai întâi, apoi Jean-Pierre Vincent se încumetă să pună în scenă *Piese de război*, operă imensă despre întrepătrunderea destinelor și a duratelor care conduce la zdrobirea inevitabilă a ființelor. Teatrul lui Bond începe prin a se ancora în prezent, pentru a propune apoi o viziune întunecată, apocaliptică, a sorții omului. *În tovărășia oamenilor*, un alt text important, care a confirmat influența lui Bond asupra destinelor scriiturii contemporane, deschide o perspectivă dramaturgică inedită grație unor structuri dramatice deosebit de complexe și unei limbi de o violență extremă. Inepuizabil producător de piese „hors normes„, Bond oferă materiale care așteaptă să fie descoperite, materiale de o intensă ferocitate tragică.

Mai puțin jucat deocamdată, dar totuși scriitor de o egală anvergură, Howard Barker se situează la răscrucea dintre mit și actualitate. Miturile însângerate, figurile de altădată reînvie datorită unei scrieri în același timp economă și nesupusă principiilor tradiționale. Există la el, ca și la Bond, un suflu shakespearean. Teatrul lui Barker rămâne încă de descoperit.

Cel de-al treilea nume care, mulțumită în primul rând lui Claude Régy, a cunoscut un răsunet aparte: cel al lui Gregory Motton. Autorul încearcă tratarea cotidianului printr-o abordare fragmentară care generează un univers dezmembrat, dar totuși constituit. De aici provine fragilitatea sa, cea a eroilor, ca și cea a scriiturii. Motton se arată refractar la vastitatea orizonturilor lui Bond sau Barker, privilegiind o privire „de aproape„, permanent cufundată în densitatea concretului.

Echipa de la Royal Court, faimoasă prin atenția acordată scrisului, și-a regăsit în acești ultimi ani originalitatea care i-a fost proprie încă de pe vremea descoperirii „tinerilor furioși„. Sarah Kane s-a impus ca figură reprezentativă a acestei mișcări în care scriitura poartă, până la insuportabil, amprenta experienței autobiografice. Textele lui Sarah Kane, dispărută astăzi, se joacă de la Vilnius până la Berlin și Paris. Ele confruntă scena cu ceea ce rămâne prima ei provocare, cea mai excitantă: *nereprezentabilul*. Reînnoirea regiei și-a găsit adesea energia în acest efort de a se lua la trântă cu opere ce păreau să-i reziste, opere imposibil de jucat. Un alt text a cunoscut în Anglia acea faimă care face dintr-o piesă emblema unei epoci, a dorințelor și a rătăcirilor ei: *Sex și cumpărături* al lui Mark Ravenhill.

Numele lui Lars Nören străbate și el decada. Acest scriitor de origine suedeză se scufundă, ca un Strindberg al timpurilor moderne, in inima cuplurilor, în miezul dramelor lor sexuale și al unei extraordinare porniri de ură reciprocă. Teatrul lui Nören, ca și cel al ilustrului său predecesor, se bizuie pe cuvinte pentru a restitui – într-o revărsare de diatribe care ignoră orice pudoare – cumplita derută a unor ființe confruntate cu singurătatea absolută. Există un lirism dureros de sensibil în acest teatru al umanului în stare încă să se răzvrătească. Recent, Nören, pornind de la experiența SDF-ului, a zugrăvit și el panorama deznădăjduită a timpurilor moderne, ceea ce ne trimite cu gândul la *Azilul de noapte* al lui Gorki, o piesă în care secolul s-a regăsit adesea. În Austria se impune un nume: Elfried Jelinek, scriitoare care redă dezorientarea omului modern printr-un fluviu de cuvinte ce transportă cu el amintirile și strigătele, impasurile și temerile epocii. Refractară la orice structură, această limbă se distinge prin puterea ei eruptivă: nimic nu o poate frâna sau stăvili. De la Bond la Jelinek, teatrul invită adesea la confruntarea cu o limbă ale cărei spasme și crize ne îngăduie să afirmăm că ea este experiența însăși.

Fără să aparțină aceluiași univers și fără să se confrunte cu aceleași mize, merită să fie semnalat succesul enorm al unui text, și el simptomatic: *Artă*, de Yasmina Reza, piesa contemporană cea mai jucată în lume. Izvorâtă din

constatarea unei anumite confuzii produse de arta contemporană, piesa reactualizează mecanisme psihologice țesute cu rafinamentul unui autor astăzi uitat, dar tot atât de faimos la vremea lui, Jean Giraudoux. Să fie oare acesta prețul ce trebuie plătit pentru tot ceea ce strălucește? „Să strălucești o singură dată și să mori„, spunea Genet, definind astfel destinul omului de teatru.

Epifenomen al acestui interes arătat scrisului, traducerea a ocupat un loc privilegiat în munca teatrală. Inițiată cu ceva timp în urmă, preocuparea de reînnoire a textelor vechi, grație unor traduceri făcute în vederea reprezentării și nu a editării, va cunoaște acum o intensificare masivă. Traducerea, de acum înainte, se înscrie printre dezbaterile teatrului pe cale să se creeze și participă la această creație. Redescoperirea a ceea ce numim limbă patrimonială, limba clasicilor mai ales, trece prin efortul regăsirii energiei ei originale și al definirii celei mai bune distanțe față de momentul care o desparte de prezent. Ca și regizorul, traducătorul va fi și el implicat.

IZBÂNZILE VECHILOR PROTAGONIȘTI

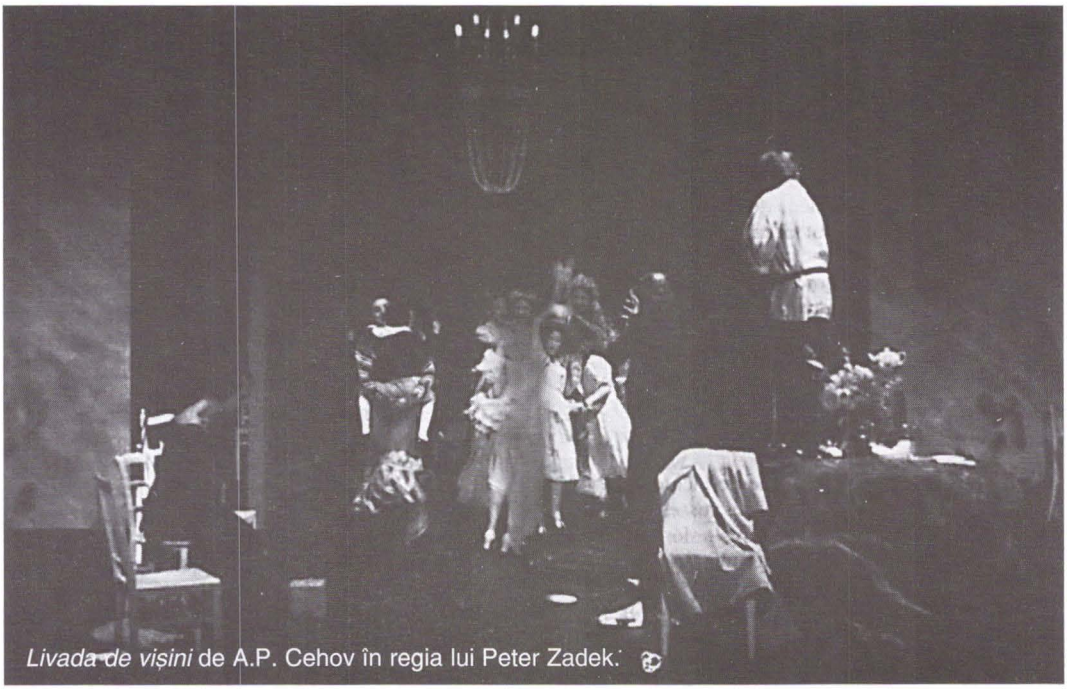
La începutul deceniului, Peter Brook a semnat la Avignon unul dintre succesele sale cele mai răsunătoare, *Furtuna*, un spectacol în care desăvârșita sa artă de a realiza un teatru minimal, redus la esența poetică, atingea culmile perfecțiunii. Într-o carieră de marmură, pe suprafața netedă a nisipului, se detașau țesăturile costumelor multicolore. Silueta acestui povestitor african de geniu care este Sotiguy Kouyaté făcea din Prospero, așa cum dorea Brook, echivalentul unui înțelept african. Seducătoare, munca maestrului părea să nu mai aibă secrete datorită îndelungatei exploatări a resurselor „teatrului formelor simple„. Teama de o posibilă secătuire încolțise însă chiar în miezul fervorii și, spre surprinderea generală, Brook însuși a simțit-o și, grație acelui instinct vital care îi este propriu, el a știut să evite scleroza care îl amenința. A hotărât atunci să înceapă lucrul la ceea ce el numea „ciclul creierului„. Pornind de la un text celebru al lui Oliver Sachs, *Bărbatul care credea că soția lui e o pălărie*, istorisire a unor boli psihice, a construit o regie încă și mai lipsită de efecte decorative ca de obicei. Cu ajutorul câtorva accesorii și al unor monitoare de televizor Brook și actorii săi povesteau tulburătoare aventuri personale datorate leziunilor de pe creier. Vieți distruse, crize de nedepășit se derulau sub ochii noștri datorită permutării actorilor, ceea ce le permitea să joace, pe rând, când rolul de bolnav, când cel de medic. Această soluție va rămâne unul dintre acele răspunsuri secrete, nediscursive, pe care scena reușea să le propună la întrebările atât de complexe ale neurologiei. În același spirit, Brook va realiza un alt spectacol despre creier, *Sunt un fenomen*, nu numai în jurul unei biografii sufocate de lespedea memoriei absolute, ci și în jurul relației care se încheagă între durerea bolnavului și devotamentul față de medic. Aici, într-unul dintre exercițiile la care este supus celebrul mnemonist, am putut regăsi versurile de început ale *Divinei Comedii* a lui Dante: în întrebarea omului care ia drumul pădurii la mijlocul vieții, unii au putut deslușI ecoul hotărârii lui Brook, cel ce, cu treizeci de ani în urmă, abandona instituția, nu pentru a se retrage, ci pentru a regăsi, chiar în inima orașului, plăcerea unui teatru practicat în singurătate.

Ariane Mnouchkine nu a procedat la fel și, după ce a încheiat ciclul *Atrizilor*, s-a lansat în mai multe tentative de recentrare a teatrului pe ceea ce constituise dintotdeauna principalul ei obiectiv: istoria contemporană. *Orașul sperjur*, pe un text de Hélene Cixous, dovedește acest efort și, în ciuda câtorva soluții manicheiste, are acea inspirație tragică ce lipsește atât de mult teatrului contemporan: sângele orașului a fost otrăvit. Proiectul, în ciuda forței sale, nu a avut ecoul așteptat. Revanșă a lui Mnouchkine ca artist apărător al artei teatrale, Théâtre du Soleil a regăsit atmosfera entuziasmului debordant de odinioară o dată cu capodopera sa de la sfârșitul anilor '90,

Tobe pe dig. Dincolo de orice altceva, suntem confruntați cu o formă uimitoare, o construcție occidentală pornind de la elemente orientale. Nici citat, nici invenție, această formă produce, deopotrivă, sentimentul de vechi și de ciudat, de oarecum cunoscut și de compozit surprinzător. Mnouchkine lucrează aici ca un alt Borges, căci, ca și el, reușește să spună această poveste „chinezească„ grație unei invenții extraordinare, cea a unei arte imaginare. La fel ca într-o nuvelă a autorului argentinian, spectatorul se lasă sedus de plăcerea unei referințe arhaice în întregime imaginată de regizor. Pornind de la modelul marionetelor *bunraku* și adăugând alte elemente asiatice, reprezentația creează un univers care reunește siluete străvechi de prinți și de prințese, tehnici împrumutate de la mai multe surse sau sunete auzite pe vremuri și care continuă să răsune ca niște infinite ecouri. Această referință nu provine de la un anume spectacol, ci se hrănește din ansamblul teatrelor orientale, acumulare mentală plasată pentru totdeauna sub semnul fabuloasei lor reinventări, propusă de Artaud în textul său *Teatrul balinez*. Spectacolul lui Mnouchkine este un echivalent al textului artaudian, căci izvorăște, ca și el, din fascinația pentru acest „teatru fizic„, în care precizia și frumusețea se contopesc.

În sfârșit, o extraordinară *Livadă de vișini* a lui Cehov, realizată de Peter Zadek la Burgtheater din Viena, se distinge între evenimentele legate de recitirea clasicilor. Pe Liubov, stăpâna proprietății, văzută aidoma unei aristocrate evanescente de către Strehler sau unei femei încă în floare de către Brook, Zadek o apropie de Lulu, personajul scandalos al lui Wedekind. Această femeie, care dă ultimele ei bătălii și atrage necontenit bărbații, este o Lulu îmbătrânită. O dată cu pierderea proprietății, Liubov va pierde și această sexualitate care părea să-i servească drept elixir al tinereții. Zadek pune în scenă capodopera lui Cehov ca pe o reflecție deziluzionată asupra unui sfârșit lipsit de glorie, asupra unei dezmembrări a unității care nu mai are nici un sens să existe dar, în același timp, face posibilă o asimilare a întregului teatru cu proprietatea pierdută. Spectacolul se prezintă ca o parabolă a sfârșitului fără nimic sentimental, căci învingătorii și învinșii par copleșiți de aceeași deziluzie. O descompunere fără fast și un orizont fără atracție, iată ce oferă montarea lui Zadek. *Teatrul nostru, Livada de vișini* e titlul cărții pe care acest spectacol mi-a inspirat-o.

Una dintre figurile cele mai originale vine din America: Peter Sellars. El este autorul unui memorabil *Negustător din Veneția*, spectacol unde Shakespeare regăsea destinele lumii de astăzi. Intervine aici acea consangvinitate a duratelor, la care doar Shakespeare reușește să ajungă. Nu este vorba de o confuzie, ci de comunicare. Ca să reluăm admirabila sa expresie, prin citirea clasicilor, Sellars vrea „să scoată pentru noi un pahar cu apă curată„. Aici, evreul devine negrul. Sellars procedează la admirabila sa „reciclare„ pentru a nu recurge la cârjele teatrului, machiaje sau nasuri false, pentru a ne face să trăim în direct experiența alterității. Negrul este evreul sfârșitului de secol. Iudaitatea se convertește în negritudine. Shylock este un colos negru. El are geniul afacerilor și înspăimântă prin masivitatea sa. Un uriaș de care îți este teamă... un taur care câștigă la Bursă și pe care nu-l putem doborî decât dacă ne adunăm mai mulți laolaltă. Cu Shylock se sfârșește o lume. În standardizarea care se instalează, în ciuda comunității tinerilor răzvrătiți, persistă o rămășiță de ură rasială. Nimeni nu va fi protejat până la capăt de alteritatea pe care trupul său o încarnează. În nici un caz Jessica, fiica ce și-a trădat tatăl... La capătul povestirii, oare nu va fi ea distrusă de faptul că a rămas la „mijloc„, căci, aflând de înfrângerea lui Shylock, se îndepărtează încet și de bunii săi prieteni care au abandonat-o? Încotro se îndreaptă? Care-i este locul? Prin lunga traversare a scenei din final, Sellars formulează o dureroasă constatare a eșecului, acela al imposibilei integrări.



Livada de vișini de A.P. Cehov în regia lui Peter Zadek.

Acest spectacol se confruntă cu ceea ce îi repugnă cel mai mult teatrului francez: impuritatea. Un Negustător impur ca Shakespeare... nu numai corpurile și imaginile televizuale coabitează, ci și vocile actuale, cu accent yankeu, cu cântecele negrilor ce se înalță în noapte, aidoma străvechilor bocete. Sellars se afirmă ca shakespearean și în sensul pe care Brook îl acordă termenului: nu rămâne niciodată pe un singur plan. Astfel, după ce a integrat *flash*-urile din actualitate și a urmărit de aproape panorama chipurilor, video-ul se retrage când deznodământul se apropie. În ultimele douăzeci de minute, lumina este stinsă și monitoarele sunt oarbe, în timp ce personajele se caută, se îmbrățișează și se despart. Atunci, dragostea e victorioasă pe fondul unui ultim gest discret de prietenie. Acesta este paharul cu apă pentru seară... are drept izvor un vechi clasic.

În sfârșit, Robert Wilson, producător neobosit care străbate lumea reciclându-și cu mai mult sau mai puțin succes opera, a propus o schiță genială a lui *Hamlet*. Redus la un monolog interpretat de regizorul însuși, textul devenea povestea unei aventuri personale a prințului. Nu o trăiește, o restituie în chip de rememorare care, dincolo de biografie, trimite la cultura și la raporturile pe care le avem cu o capodoperă. În vârful unei cărți uriașe, dublu vizual al meterezelor de la Elsinore, Hamlet apare îmbrăcat în costum cu vestă. Dar, treptat, opera-castel își pierde paginile și sfârșește prin a lăsa scena goală. Parcursul lui Hamlet, pentru Wilson, cititorul de azi, merge de la această evocare a bibliotecii/natură la suprafața platoului gol, unde viața și moartea se întâlnesc. „În teatru, poezia este concretă„, spunea Artaud.

În perspectiva unui spectator din Apus, deceniul rămâne sub semnul descoperirii a doi artiști confirmați care, fiecare în felul său, se prezintă ca partizani ai teatrului de artă, un teatru care se străduiește să apere o calitate proprie, făcută din nuanțe și demersuri subtile, un teatru unde actorul îmbină măiestria și prezența. Piotr Fomenko, regizor și pedagog rus, și Krystian Lupa, regizor polonez, oricât ar fi de diferiți la nivelul repertoriului, se aseamănă prin atenția pe care o acordă exactității actului scenic,

niciodată amenințată de un abuz de teatralitate sau, dimpotrivă, de o neîncredere excesivă. Teatrul de artă se plasează la „jumătatea pantei„ între adevăr și fals. E un teatru care salvează arta fără a sacrifica acea unică senzație de real pe care doar el reușește să o producă, în cazuri extrem de rare. Cu *Lupii și oile* a lui Ostrovski, o piesă profund realistă, apăsătoare și ancorată în context rusesc, Fomenko reușește să depene un adevărat tratat al pasiunilor. Lupa fascinează prin atracția pentru marile fresce romanești: *Somnambulii* sau *Frații Karamazov*. De altfel, recurgerea la romane și la Dostoievski, mai ales, va fi frecventă de-a lungul întregului deceniu. Luca Ronconi se va afilia acestei tendințe care confirmă voința regăsită a teatrului de a antrena publicul în călătorii extraordinare, în aventuri neobișnuite. Reprezentațiile de lungă durată se înmulțesc și succesul lor confirmă dorința unui anumit public de a scăpa de viteza clipului publicitar și de febrilitatea *zapping*-ului. Teatrul îi apare ca o ocazie rară, de neîntâlnit altundeva, de a trăi o experiență epică neobișnuită. Lungimea spectacolului capătă de asemenea sensul unei forme de rezistență. Spațiului care se abate de la canoane din anii '70 îi corespunde acum durata nesupusă normelor.

În Franța, regizorul ajuns la deplina măiestrie va rămâne Claude Régy. În colaborare cu Daniel Jeanneteau, el își concentrează munca pe relația subterană dintre o scenă enigmatică, la limita vizibilului și supusă dilatării timpului, și prezența publicului, intim și îndepărtat. Spectacolul său exemplar, în ciuda interesului pentru scrierile contemporane, va fi *Moartea lui Tintagiles* a lui Maeterlink, scriitor de care Régy rămâne cel mai apropiat. Viziune spectrală, imagine translucidă, la limita vizibilului, în cadrul căreia actorii se deplasează fantomatic, acest spectacol cristalizează arta lui Régy și Jeanneteau împreună.

Aproape în contrapunct se află ultimul mare spectacol al lui Klaus Mikael Grüber, *Amphitryon*-ul lui Kleist. Aici, cu aceeași grijă pentru o teatralitate parcimonioasă, scopul e, ca să-l citãm pe Grüber, de „a fi profund și lejer„. Povestea confuziei între planul terestru și planul divin care se încheie cu o falsă reconciliere, eșecul unei femei, se desfășura pe un disc ce amintea de cadranul solar. Acesta se rotea cu lentoarea astrelor, abia perceptibil, dar la capătul drumului era limpede că se deplasase, timpul trecuse atât pentru actori, cât și pentru spectatori. Împărtășiserăm experiența, îmbătrâniserăm împreună.

TEATRUL, DINCOLO DE LIMITE

O tendință străbate deceniul pentru a dobândi în cele din urmă statutul de aspect principal: ieșirea artelor din cadrul tradițional și diseminarea teatrului. Teatrul poate fi descoperit în câmpul unor practici învecinate, după cum, la rândul lui, integrează câștiguri străine: amestecul devine practică curentă, iar metisajul, program estetic. Unii consideră că teatrul și-a regăsit astfel o prezență în modernitatea pe care o pierduse în deceniul precedent. Vechea dihotomie a textului prealabil, pe care scena o actualizează, dispare în beneficiul prioritãții amestecului realizat în însuși exercițiul de fabricație. El apare în toată complexitatea sa, însoțit cel mai adesea de o inevitabilă opacitate. Enigma se erijează în act, ca în spectacolele lui François Tanguy, unde coabitează fragmente răzlețe de texte teoretice sau romanești, figurări plastice, schițe coregrafice. Suntem confruntați cu această experiență a multiplului, specifică societății contemporane și, în fața acestei explozii, fiecare trebuie să-și inventeze drumul, să-și găsească propria abordare. În fața labirintului, trebuie să aleagă. Spectacolul oferă un material; invenția e lăsată în seama spectatorului.

Grupul care s-a impus în ultima vreme vine din Italia: Societas Raffaello Sanzio. Aici, sub conducerea lui Romeo Castelucci, artele plastice întâlnesc corpurile, tratate adesea ca mase vizuale, atroce în monstruozitatea lor, în timp ce

cuvintele sunt rare, poate pentru a se face mai bine înțelese. Ceea ce contează pentru tentativele de tipul celor întreprinse de Tanguy ori Castelucci este globalitatea privirii, invitația de a cuprinde un ansamblu care își refuză orice alegere tocmai pentru a întreține o stare de perplexitate unde trezirea sau refuzul, la fel de vii, se pot impune.

Acestei direcții i se alătură, dar în alt spirit, în spectacolele sale cele mai originale, Cristopher Marthaller. Mai ales cu *Murx*, veritabilă operă autonomă, el reușește să evoce viața în fosta RDG grație unor frânturi de cântece, de lozinci oficiale, postúri fizice explicite. Marthaller va arunca o aceeași privire asupra RFG din vremea lui Adenauer sau, mai aproape de noi, asupra universului „lupilor tineri„ din economia mondială. Servindu-se de mijloacele unei teatralități heteroclite, Marthaller permite scenei să restituie istoria secolului, cu stereotipiile sale și cu extraordinara sa capacitate de uniformizare. El nu vorbește de indivizi, ci de serii. Există aici un discurs crud despre starea omului văduvit de propria-i unicitate.

Asediat la el acasă, teatrul se salvează aplicând strategia neprevăzută a diseminării, pătrunde în dans sau în circ, în cinematograf sau în instalațiile plasticienilor. Supraviețuirea teatrului trece prin această gherilă estetică: infiltrarea în domenii odinioară străine, și, în același timp, clătinarea autonomiei celorlalte arte. Din această ambiguitate se hrănește plasa țesută de teatru, în afara teritoriului său, astăzi depășit. Multiplicarea exemplelor nu ar face decât să se întărească aserțiunea. Teatrul, mulți o afirmă, nu este niciodată mai viu ca atunci când nu poate fi reperat ca atare. El participă la modernitate în măsura în care intervine ca un virus ce poate contamina artele vecine. În ultimii zece ani, teatrul-dans s-a impus până-ntr-atât încât a devenit aproape un clișeu, teatralitatea circului a dat naștere unor momente inspirate, teatrul ecvestru e aproape un gen constituit..., ca să nu mai vorbim de prezența regulată a teatrului în domeniul liric. Deși inițiată cu ani în urmă, această intervenție produce încă evenimente uluitoare, căci, mai ales aici, operează încă alianța dintre o lectură și strălucirea unei viziuni. Cum să nu amintim de extraordinara *Madame Butterfly* în regia lui Robert Wilson care a avut, cel dintâi, intuiția de a înscrie tragedia lui Cio-Cio-San în conflictul dintre cultura Zen, moștenită de eroină, și modul de viață american? Melodrama se convertea în tragedie. Și cum să nu menționăm revelația *Flautului fermecat* al lui Stéphane Braunschweig, unde obișnuita experiență inițiatică a lui Tamino și a Paminei devenea o călătorie onirică, o aventură subiectivă în care ființa solitară se trezește, după traversarea visului, în tovărășia dublului său iubit? Și, în sfârșit, cum am putea să nu pomenim de spectacolul de la Bayreuth, unde acest sceptic în privința sentimentelor care a fost Heiner Müller a știut mai bine ca oricine să le exalte în *Tristan și Isolda* lui Wagner, adversarul maestrului său, Bertolt Brecht ?

*

Această încercare de bilanț are avantajul de a conjuga prezentul cu trecutul apropiat pentru a deschide arhivele unui timp trăit. Ele înregistrează mutațiile și beneficiază de o distanță limitată, care corectează surpriza imediatului, fără a cădea în anonimatul eternității. Zece ani, pentru artele prezentului, înseamnă enorm. A scrie despre acest lucru implică un contact între timpul trăit și timpul regăsit. Suntem arheologii trecutului nostru și, în același timp, furnizăm materiale pentru experții de mâine ce vor scrie istoria unui prezent ale cărui victorii, dar și răni, trebuie neapărat cunoscute. Peste pecetea pusă de martorii unui deceniu, câteva picături de sânge vor tulbura mereu puritatea liniștitoarelor arhive.

Traducerea din franceză: Delia VOICU

Alina NELEGA

Cum din trei aberații se poate face un concept

Domnilor!

Permiteți-mi să încep sumara prezentare a dramaturgiei noi românești prin trei aberații care nu au alt scop decât acela de a crea aici o atmosferă favorabil-absurdă, ea nefiind, în esența ei, totuși, absurdă.

1. Imaginați-vă, domnilor, că, timp de șapte ani, România ar fi bântuită de o boală necunoscută care lovește numai dramaturgii. Imaginați-vă că toți dramaturgii ar paraliza timp de 7 ani și că, în România, nu s-ar mai scrie nici un rând de literatură dramatică. Absolut nici un cuvințel. Nimic. Ar seca totul. Ba mai mult, dramaturgia ca literatură ar dispărea cu totul, până și din paginile cărților publicate în ultimii zece-doisprezece ani.

După ce v-ați pătruns de imaginea pe care încerc să v-o induc, vă rog, mai faceți un efort și imaginați-vă că, timp de alți șapte ani, România ar fi lovită de o altă molimă, care îi transformă pe toți cei pe care-i atinge, în dramaturgi. Se produce enorm de data asta, tone de literatură dramatică, mesele scriitorilor se prăbușesc sub greutatea manuscriselor, calculatoarele explodează de cuvinte, toată lumea vorbește în replici, precum monsieur Jourdain în proză. Gloria textului dramatic atinge apogeul.

Vă mulțumesc pentru acest exercițiu de imaginație. Acesta nu este, desigur, un... *workshop.* Vă invit doar să analizați, cu sinceritate, cele două imagini. Și să fiți de acord că, în oricare ipostază, teatrul românesc, la nivel de fenomen, n-ar fi atins de nici o modificare serioasă în substanța sa.

Orice poate fi text, nu-i așa?

2. În caietul-program al spectacolului *Trăsura la scară*, montat laTeatrului Nottara, în stagiunea 1983–1984, directorul de atunci al teatrului, el însuși dramaturg, Horia Lovinescu, descria astfel prima sa întâlnire cu Mihai Ispirescu: „...l-am văzut pe regizorul Dan Micu, mai mult trăgându-l cu sila înăuntru pe un băiat care, din cauza timidității și a roșeții adolescentine din obraji mi s-a părut mult mai tânăr decât era în realitate. Am înțeles, evident, imediat, că e vorba de un tânăr debutant." (apud Ispirescu, Mihai, *Petrecere într-un pian cu coadă*, Cartea Românească, 2001.) La ora debutului său, Mihai Ispirescu avea 43 de ani, născut fiind în 20 martie 1940.

Asta se întâmpla, desigur, înainte de '90.

Acum doi ani însă, la gala UNITER, am auzit cu propriile mele urechi cum regizorul Alexandru (Ducu) Darie era catalogat drept un „tânăr" de viitor. Regizorul, vă reamintesc, este unul dintre cei mai experimentați directori de scenă din România, cu spectacole montate în Europa și în lume și de o maturitate remarcabilă. Avea atunci 40 de ani.

Dar, ca să marcăm continuitatea în simțire și expresie, trebuie să mai adaug că, de curând, citesc, într-un săptămânal cultural important, un anunț legat de prezența unei prozatoare franceze la București, laureată a Premiului *Femina*, care e etichetată, și ea, de tânără, având...45 de ani.

Vă rog să mă priviți cu atenție. Am 41 de ani. Vorbesc în numele dramaturgiei noi. Adică – tinere. Sunt, eu însămi, o aberație.

3. A treia aberație este teoretică și constă în definirea termenului „dramaturgie nouă". Această a treia aberație presupune și un efort sisific, ea uzând de concepte „flu" nefixate nici în estetic, nici în real. Ca de exemplu „postmodernismul". Pentru a demonta relativizarea maximă, de care am uzat în primele două aberații, nu voi identifica totuși dramaturgia „nouă" așa cum este ea acceptată, în orice cultură teatrală cu pretenții de normalitate, ca fiind formată din piesele de teatru scrise în ultimii cinci ani. Asta pentru că, abuzând de acest criteriu, și piesele d-lui Paul Everac, scrise anul trecut, ar aparține dramaturgiei „noi". Vă invit deci să numim „dramaturgie nouă", oricât de neplăcut ar fi acest lucru, textele scriitorilor care au debutat după 1990.

Cum se identifică, totuși, această dramaturgie „nouă", față de cea pe care ar trebui s-o numim, în spiritul delimitării cu care operăm, „veche"? Poate prin vârsta dramaturgilor? Nu, căci în spiritul aberației numărul 2, Vlad Zografi are 42 de ani și nici Horia Gârbea nu mai e un adolescent. Deși Andreea Vălean are 26, iar Ștefan Caraman 35. Termenul de generație, în măsura în care el este acceptabil cu toate derivele lui teoretice, li se poate aplica din altă perspectivă. Pe care voi încerca s-o conturez ceva mai departe.

A, poate e vorba de succesul de piață, de dramaturgi montați în teatre, de cei care scriu texte în care, așa cum spune Cristina Modreanu cu optimism și aplomb într-un număr recent al *Adevărului literar și artistic*, „reflecția realității este dublată de o dimensiune poetică seducătoare". Să revenim la aberația numărul 1 și să ne liniștim. Firește că nu e vorba de foamea teatrelor de literatură nouă cu „dimensiune poetică seducătoare". Mai degrabă aceste texte, cu mici excepții, sunt montate în zona alternativă, și ea de-abia începând să se contureze, provocând forme de spectacol hibride, neobișnuite. Piese de Radu Macrinici sau Saviana Stănescu reabilitează proasta reputație a cuvântului „experiment" căruia, în loc să fie admis în dominanta sa de „căutare", i se atribuie în continuare conotația, cu totul secundară, de „eșec". Ratarea planează asupra alternativei și un artist care caută dincolo de clișee este, în general, perceput ca un ratat.

Dar am fi nedrepți dacă n-am admite că piesa nouă românească intră și în „teatrul mare" – aleg să numesc așa teatrele de repertoriu, a căror structură, se luptă să supraviețuiască fără să se adapteze – o luptă perversă, căci este contra naturii, o luptă în care se montează spectacole pentru un public care s-a transformat de mult în „publicuri", schimbându-și forma de monolit la care, totuși, aceste teatre continuă să se raporteze. În teatre „mari" sunt montate *Actorul* lui Cristian Juncu sau *Cafeaua domnului ministru* a lui Horia Gârbea, mai recent *Viitorul e maculatură* de Vlad Zografi sau *Duelistul* de Petre Barbu, alături de piese ale unor locotenent-colonei în rezervă sau profesori pensionari, care beneficiază și ei, în mod democratic, de lipsa de legitimitate și expertiză a receptării critice care, foarte adesea, nu face diferența între inovație și *detritus*...

Deruta, lipsa de program a teatrelor e atât de vizibilă, încât devine adesea penibilă. Cum altfel când, în urmă cu nu mult timp, la Teatrul Național din București se montează în aceeași stagiune un text de Vlad Zografi și

altul al unui necunoscut, care n-a ajuns mai cunoscut după asta. Nici mai bun dramaturg. Sau, un alt exemplu: Andreei Vălean, după spectacolul cu *Eu când vreau să fluier, fluier...* nu i-a mai cerut nimeni un al doilea text. **Cel pomenit mai sus e acum la A PATRA montare.** Deși autoarea a mai scris vreo patru piese între timp. Nu s-a montat nici una. În schimb, i-a comandat Teatrul Royal Court din Londra o piesă. Iar în teatrul unde prima piesă a Andreei a avut succes, piesă care a reprezentat România în 1999 la *Bienala de la Bonn*, se montează acum un text de subduzină al unui șef de alimentară!

Revenind la conceptul conturat de aberațiile de la început, care să fie, totuși, asemănarea dintre Dumitru Crudu și Alina Mungiu? Sau dintre Valentin Nicolau și Saviana Stănescu? Ce caută cu toții în alt fel decât „bătrânii"?

Teza pe care am s-o schițez aici fără s-o demonstrez neapărat, e că toți aceștia caută ceea ce dramaturgii, fără deosebire de epocă sau formă de expresie, au căutat mereu în teatru.

Domnilor, ei caută tragedia.

Ei exploatează scindarea în trepte a tragicului, reinventarea categoriilor sale, de la melodramatic la *horror* și descoperă, după ce unii au parcurs sau re-parcurs derizoriul, grotescul și absurdul – descoperă forma violentă a trăirii teatrale, care îi apropie de Marius von Mayenburg sau de Sarah Kane sau de Noelle Renaude sau de Claudine Galea sau de Olga Muhina sau de Evgheny Grishkovetz sau Zoltan Egressy. Adevărații lor congeneri, dincolo de cultură și limbă, adesea chiar dincolo de limbaj. Și o fac – uneori punând la încercare limitele acceptabilului pe scenă, ca Ștefan Caraman, în *Morți și vii*, o piesă care va fi montată curând la Teatrul Odeon de o regizoare cu adevărat tânără, Ana Mărgineanu. Sau, prin situație și dezvoltare caracterologică, atingând comuniunea dintre patetic și comic, în paradoxul la care visa Kierkegaard, așa cum o face Saviana Stănescu. Sau dezintoxicând limbajul până la anularea personajului, ca Horia Gârbea. Sau ca Radu Macrinici, epuizând clișeul. Sau ca Vlad Zografi, tentat de fabula absurdă, dar desfășurându-se aproape epopeic, pe mari dimensiuni, în cele mai reușite texte ale sale. Sau ca Alina Mungiu, rediscutând, adesea prea inteligent, prea provocator, mituri naționale susținute de istorie sau legende creștine, prin conștiința agnostică a Mileniului.

Toți acești autori pot fi numiți postmoderni. Am putea să obosim conceptul într-un câmp teoretic încă nefixat. Am putea invoca nuanțarea, post-postmodernismul, post-post-postmodernismul, am putea relativiza din nou. Am putea nega existența lui în România. Am putea invoca, dimpotrivă, eterna noastră „originalitate" națională.

Dar postmodernismul, cum se știe, se naște în societățile postindustriale. Cum ar putea exista el în cultura românească? Încercând din nou să fixăm ceva, am putea însă renunța la teoretizări și ceda evidenței pentru a constata că, prin mimare sau prin contaminare, prin identificare, bovarică sau nu, el – pur și simplu – există. Și asta, deocamdată, e tot ceea ce ne interesează.

Dar cât sunt de „noi"acești scriitori? Nu se poate spune că subiectele care îi provoacă, de la delincvența juvenilă la consumerismul în exces – sau temele care îi incită, de la sinucidere la duelul cu istoria, ar fi noi. Ceea ce este nou este tocmai partea perisabilă a discursului lor: forma. Reperele, raportările, nuanțele. Se vorbește despre comunism, despre internet, despre

Brad Pitt și iarbă, despre emigrare și homosexualitate. Forma, domnilor, această fata morgana, ea este nouă. Personajele acestor scriitori ascultă *Prodigy* și pentru ei *Trainspotting* e deja o vechitură, cultura tehno îi invadează și folosesc, cu dezinvoltură, cuvinte care le fac pe bunicile lor să roșească în mormânt. Își fac *piercing* în buric și visează la America. Într-o cultură americanizată, așa cum este cea a Europei de Est, într-o cultură care preia, prin forța contextului, clișee deja trăite, modele deja consumate, emoții deja contaminate, cum altfel poate scrie un dramaturg, decât prin perspectiva însăși a acestei societăți, despre imitații lipsite de mutații?! Complexul etern al culturii noastre, al mimetismului adesea calofil, se reântoarce într-o formă nouă. Aceea a **second-hand**-ului.

Acestea îi apropie pe dramaturgii care au debutat după 1990 în România și cam în toată Europa de Est. Ei sunt generația *second-hand,* căreia i se adresează proiectele pentru dramaturgie nouă. De la *Dramafest* până la recentul , *dramAcum*, un program care pare foarte interesant, lansat de patru regizori tineri, sub auspiciile Universității de Artă Teatrală și Cinematografică din București, în luna ianuarie a acestui an. Vreau să pomenesc aici de *dramAcum* pentru că este primul demers de grup, asumat și ferm, al unor **regizori** tineri de **a provoca** dramaturgia generației lor.

Vaietul concertat al dramaturgilor „noi" și „vechi" care se plâng de indiferența teatrelor și a regizorilor se va stinge doar o dată cu înmulțirea programelor care creează contexte stimulatoare pentru textul nou. Atâta doar că, în România, aceste programe se lovesc de proasta administrare a instituțiilor de spectacol și a uniunilor de creație, de lipsa unei politici culturale și de presiunile financiare artificiale, adică impuse nu de o piață reală, ci de una simulată, care invocă indicele tot mai scăzut de interes pentru cultură, asociindu-l declinului economic, cel puțin la nivelul individului, adică al plătitorului de bilet.

Liberalizarea pieței, trecerea oamenilor de teatru (ca și a ziariștilor, medicilor, avocaților etc) la statutul de liber profesioniști, dezlegarea de „salar", subvenționarea proiectelor de căutare, alimentarea experimentului și nu a plictiselii, crearea de resurse de finanțare pentru „independenți", cu o interfață reală și nu butaforică, permițând comunicarea – toate acestea în măsura în care ar fi asumate, „pe bune", la nivelul **dumneavoastră** de conștiință și competență ar putea, cred, elibera teatrul românesc de spaime și ar putea crea opțiuni reale, ar duce, poate, în timp, la o viață teatrală alertă, diversă, în care ar coexista, firesc, teatrul de bulevard cu teatrul de experiment, teatrul alternativ cu teatrul educațional, teatrul de text cu superproducția, vodevilul cu teatrul-dans, teatrul documentar cu teatrul de stradă.

Ar fi atunci loc destul pentru dramaturgia nouă și veche, pentru expresii clasice, convenționale, pentru reluări, rafinări, pentru negare și entuziasm, pentru vioiciunea de avangardă sau eleganța mai așezată a stilului.

Am fi o cultură teatrală tolerantă, dar nu indiferentă, care acomodează noul și prețuiește vechiul, în măsura în care timpul confirmă valoarea. Am fi vii, am fi..., dar iertați-mă, vă promisesem la începutul acestui referat ratat, doar trei aberații, nu și pe a patra.

(Text prezentat la Simpozionul Internațional de dramaturgie Sinaia, 2002).

CLIPURI

Plimbare cu Silvia Ghelan

Grădina Botanică din Cluj e orizontul de fiecare zi al Silviei Ghelan. O priveliște nostalgică, enigmatică, incompletă. Prin „zidul crăpat" al brazilor se întrezăresc doar fragmente de culori și forme care se înșiră suprapuse. Aleea de dincolo de brazi urcă abrupt. O perspectivă forțată, de teatru. Sâmbăta, prin spărturile zidului verde, se văd mirese trecând. Glasurilor de păsări le răspund glasuri de copii. Pe ei i-am văzut la poalele înfloritei grădini. Erau la capătul călătoriei prin atlasul viu al naturii. Gălăgioși, se înghesuiau să cumpere vederi. Să le fie amintire...

În timpul plimbării noastre, s-au ivit câteva personaje. Puține, pentru o după-amiază plăcută de toamnă. Prezența lor a fost, însă, aproape simbolică. Mai întâi, un băiețel blond, de vreo șapte–opt ani... Ne-a depășit alergând și, alergând, a dispărut în soare. Lumina puternică obtura vârful de pantă, dând senzația că răpește tot ce intră în perimetrul desenat de raze. A urmat drumul spre turn. „Acolo urcam și eu...", a spus, ca pentru sine, Silvia Ghelan. În câteva clipe, au apărut sus doi îndrăgostiți. Văzându-i, un zâmbet a suplinit continuarea firească a frazei. A ieșit în cale încă un copil blond, împreună cu – probabil – bunica lui, care a salutat-o cu respect și neascunsă emoție. I-a zis apoi nepotelului: „Doamna este cea mai mare actriță a noastră. Spune sărut mâna!". Si au trecut mai departe. „E cea mai mare actriță! ", se auzea, tot mai slab. „Să îți aduci aminte!"...

Delia VOICU

Claudia LIPAN

Întâlnire cu Mariana Mihuț...

Vârstele actorului nu pot fi numărate. Un actor poate avea atâtea vârste câte încap în desaga pe care o poartă în spate. Se întâmplă uneori să ne trezim dimineața și să ne bucurăm de ceea ce avem de făcut. Actorii se bucură de vârsta pe care o au de purtat pentru încă o zi. Și nu o refuză niciodată, altfel ar renunța. Mă simt ca într-o peliculă de film care nu se sfârșește. Sunt într-un salon luminos, înconjurată numai de fotografii. Sunt vârstele de care se bucură întotdeauna Mariana Mihuț.

„O dată cu vârsta, un actor, pe lângă experiență, mai capătă și înțelepciunea vârstei. Așa ar fi de dorit: să fim noi mai înțelepți, mai lucizi, să știm să ne exploatăm într-un fel experiența acumulată. M-am bucurat din plin de propriile vârste. Sunt fericită că în teatru nu am făcut crize de vârstă, așa cum fac de obicei femeile în viața particulară. Da, poate că în viața particulară am avut și eu asemenea crize, dar pe scenă nu m-am simțit niciodată nedreptățită. De la douăzeci și ceva de ani jucam femei de 40 de ani sau fetițe de 9 ani. De pildă, la 50 de ani am jucat în același timp o fetiță de 6 ani în *Victor sau copiii la putere* de Roger, Vitrac și o femeie de 80–90 de ani în *Vizita bătrânei doamne* după Dürrenmatt. Mi-a plăcut teribil de mult să sar de la o vârstă la alta, să mă joc. O dată cu vârsta mi s-a mai întâmplat ca foarte multor femei să îmi schimb nu doar prefixul, ci și dimensiunile. Și atunci am avut norocul să fiu distribuită în roluri care se potriveau și vârstei, și înfățișării mele de acum."

Există în teatru un parfum. Care aprinde altfel lumina într-un ungher, care scârțâie când cobori treptele, care închide în el toată viața teatrului. Când îl întrebi pe om de locul lui, i se luminează fața. Pentru că-l cunoaște ca nimeni altul.

„Când am intrat în Teatrul Bulandra (și doresc mult să-mi închei drumul acolo) l-am găsit pe Lucian Pintilie, care m-a adus pentru spectacolul *Revizorul*. I-am găsit pe Liviu Ciulei, Valeriu Moisescu, pe profesorul meu Octavian Cotescu, pe Clody Bertola, Fory Etterle, Toma Caragiu, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Petrică Gheorghiu, unul dintre cei mai mari actori ai acestei țări... Vă imaginați cam unde am nimerit eu, în ce loc sfințit."

Se spune că un actor aude cuiul care a căzut pe podea în sală. Și poate să facă astfel încât cuiul să nu se mai audă așa de tare. Spectatorul nu bagă de seamă pentru că între el și actor nu există zgomote ci numai tăceri.

„Momentele unice sunt momente în care lumea nu aplaudă, nu râde, nu se manifestă zgomotos. Atunci când este o pauză înfiorătoare de nu ți se mai aude nici respirația. Mi s-a întâmplat să trăiesc, de pildă, alături de Petrică Gheorghiu asemenea clipe. Și nu o dată, de mai multe ori în spectacolul *Micii burghezi*. În acest moment care dura 20–30 de minute stăteam cu Petrică de vorbă pe o canapea sau tăceam. În jumătatea asta de oră am simțit că sunt născută pentru profesiunea mea. Evident că era meritul partenerului, al regizorului și așa mai departe. Dar, vedeți... pe vremea mea chiar aveai cu cine juca. Acum număr pe degete partenerii pe care îi doresc din suflet. Sigur că există un Horațiu Mălăele, un Cornel Scripcaru, o Andreea Bibiri și alți colegi tineri. Dar sunt mult mai puțini decât atunci."

Un rol mare, mic, cum o fi el, este fragil și prețios ca un bulgăre de zăpadă pentru un actor. Când nu a putut juca, cineva spunea că și-a luat rolul în serios, l-a băgat în buzunar și a fugit cu el acasă.

„Dacă spectacolul este foarte bun, ajung acasă ca o lămâie stoarsă. Dacă nu mi-a ieșit bine, sunt un pachet de nervi și nu pot să adorm. De fapt, îmi iubesc foarte mult profesia. Asta este... Mă tulbură un spectacol foarte bun. Mă tulbură repetițiile cu mari regizori, când îmi ies scene grele. Niște repetiții bune cu un regizor ca Yura, sau Sanda Manu, Pintilie, Cătălina sunt răsplata mea. Și asta mă tulbură cu adevărat. Simt că nu am greșit când mi-am ales profesia. Când un regizor îmi spune că este mulțumit de mine și că eu exprim ideile lui, înfloresc ca o «varză». Dar atunci îmi dau drumul cu adevărat. Dumnezeu mă ajută să gândesc și să creez. Energia mea vine din tot ceea se întâmplă în jurul meu, din bune și din rele, dar mai ales din bune. Cred că mă încarcă foarte tare prietenia, dragostea, afecțiunea și prețuirea celor din jur."

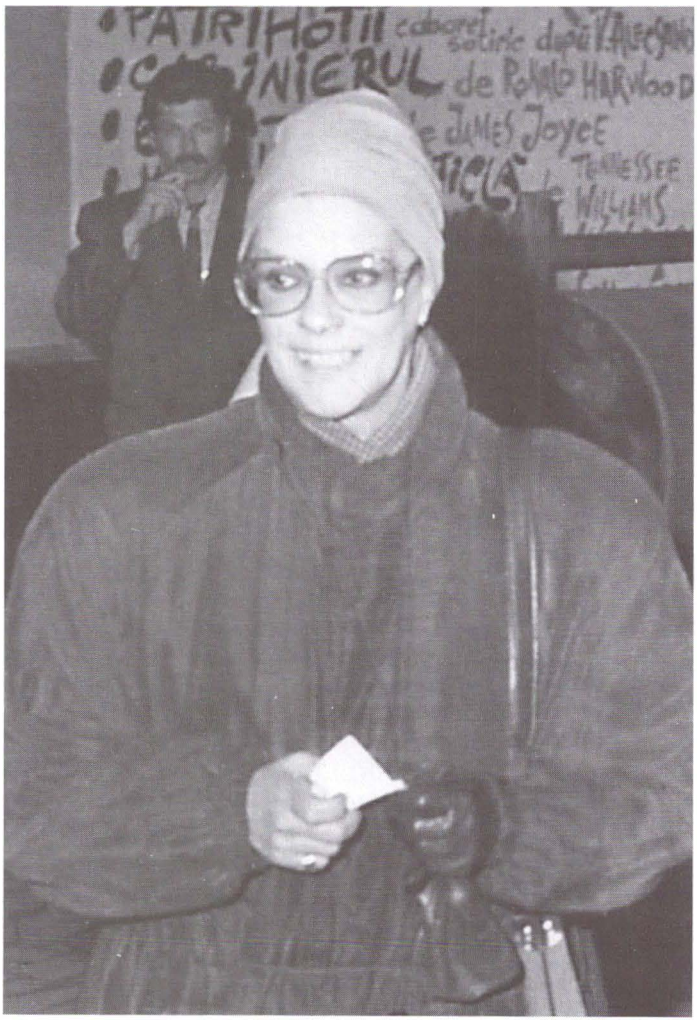
... și Irina Petrescu

Despre sansă omul spune multe lucruri. În general, are sentimentul că i s-a dat. O simte și crede în ea. Când se întâmplă ceva, se gândește un pic și la șansă. Și asta nu poate decât să-l bucure. Întâlnirea mea cu Irina Petrescu a stat tot în lumina unei mici șanse. Or, așa îmi place mie să cred. Călătoria departe de casă pe care urma să o fac în mai puțin de câteva ore ne-a adus pentru o vreme în cabina Teatrului Bulandra. Aceeași unde, într-o seară cu spectacolul ***Thomas Becket****, ca o simplă întâlnire, am zărit-o lângă beccurile aprinse de la oglindă pe Irina Petrescu.*

„Șansele mele în teatru au început, au continuat și se îndreaptă către sfârșit sub semnul întâlnirilor. Marea mea șansă au fost marile întâlniri cu regizori și actori importanți cu care am reușit să joc în spectacole ce au însemnat ceva în istoria teatrului sau a filmului românesc. Prima a fost întâlnirea cu maestrul meu de la școală, Ion Șahighian. Un regizor cu o carieră interbelică foarte bogată, dar mai puțin cunoscut azi de tinerele generații. Apoi a urmat întâlnirea cu Liviu Ciulei, cu care am făcut primul film, *Valurile Dunării*, după aceea au fost Lucian Pintilie și *Duminică la ora 6*, film care a luat foarte multe premii, și apoi, pe rând, toți regizorii importanți ai anilor 60'–70': Penciulescu, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, în anii '80: Cătălina Pintilie, Alexandru Tocilescu, Mihai Măniuțiu. Sunt niște repere în jurul cărora și între care șansa mea a fost conturată și a prins viață și carne."

Ca orice om, actorul are propriile slăbiciuni. În momente de nesansă poate cădea cu cea mai mare ușurință. Căderea înseamnă o insuficientă concentrare și comunicare înlăuntru, acolo unde-i place personajului să se ascundă.

„Țin minte un singur rol realmente nefericit. O piesă de Goldoni. *Casa cea nouă*. Jucam cu Bănică, cu Lucia Mara, cu Petrică Lupu, adică o distribuție absolut minunată. Aveam rolul principal, *Cecilia*, și a ieșit atât de prost încât nici nu vreau să-mi reamintesc! Șansa mea a fost că s-a jucat puțin, deci nu l-a văzut prea multă lume. Este și asta o șansă, nu-i așa?... De obicei, eu nu iau nimic de la personaj, dimpotrivă, îi dau tot ce am mai bun în clipa aceea, toată experiența personală care i se potrivește lui ca personaj. Și asta mi s-a întâmplat de foarte multe ori."



Am întrebat oriunde. Nimeni nu oferă tipare pentru condiția actorului. Nici nu ar putea. Actorul nu are altă șansă decât să păstreze ceva din zestrea lui personală, care poate conține un dram de încredere, un dram de valoare și coloană vertebrală.

„Este o trăsătură general valabilă pentru noi ca actori. Din păcate, condiția actorului astăzi este teribil de tristă și pe alocuri chiar mizeră. Nesiguranța unui loc de muncă, salariile mici îi îndeamnă pe actori (și eu nu îi acuz), în special de tineri e vorba, să accepte și lucruri mai puțin valoroase ca profesie, dar care aduc un venit mai mare, mai rapid. Pentru supraviețuire este absolut firesc să le facă. Din fericire, eu la vârsta mea nu mai sunt nici solicitată și nici obligată să răspund unor asemenea solicitări."

Drumul. Drumul are nevoie de călăuze. Călăuza știe toate capcanele drumului. Astăzi, un actor tânăr nu mai are timpul fizic necesar pentru a căuta capcane. Dar știe că ele există. Si atunci se descurcă pe cont propriu.

„Numai în măsura în care își iau singuri barca în spinare și o duc până la următorul curs de apă. Acolo îi vor da drumul. Nu sunt așezați direct pe un vapor, cum s-a întâmplat cu noi în tinerețe, nu li se suflă direct în pânze și dacă n-au bărcuța lor să înoate... Este, de pildă, absolut minunat ce au făcut tinerii care s-au prezentat anul acesta la *Gala Tânărului Actor* de la Mangalia. Un efort de concentrare și de expresie pe care tinerii l-au făcut cu ei înșiși. Ei cu ei. Vă mărturisesc, eu n-aș fi fost în stare la vârsta lor..."

În teatru tainele nu pot fi păstrate. Plutește în aer un strat subțire de sinceritate, ca un barometru care măsoară nu grade, ci plusul sau minusul unui spectacol. Alte valori nu există.

„Succesul unei piese și chiar al personajului se simte în momentul spectacolului. Există un transfer de energie, un du-te-vino între actor și public și simți dacă acest schimb este benefic, dacă este făcut cu rost. Simți și inversul atunci când nu ești plăcut, când nu ești primit bine. Atunci faci mai mult decât trebuie și rezultatul este din ce în ce mai rău. În clipa aceea nu mă gândesc decât că rolul a ieșit de pe șină și trebuie să fac tot efortul de a-l aduce înapoi. Comunicarea aceasta înseamnă foarte mult. Nici o zi nu trece degeaba. Nici o noapte nedormită nu rămâne fără răspuns a doua zi. O dată cu firele albe din păr și cutele de pe obraz se adună experiență, profunzime, calm, înțelepciune... dacă nu-i prea mult. Admit că este un drept al vârstei și nu sunt o adeptă a trucării realității. Realitatea este așa cum se vede cu ochiul liber."

După ce spectacolul s-a terminat actorul simte un gol în stomac. A coborât de pe scândură și a plecat acasă. Golul se va umple la loc. Dar asta numai atunci...

„Știți care este senzația cea mai plăcută atunci când reușești să comunici, să transmiți și care îți dă la rândul ei sentimentul de ocrotire? Încrederea pe care ți-o oferă spectatorul. Și mi s-a întâmplat să simt asta în viața civilă: să fiu oprită pe stradă, să mi se spună – bună ziua, să aveți o zi frumoasă... În clipa aia într-adevăr mă simt ocrotită, am senzația că nu mi se poate întâmpla nimic rău. Și mai am senzația de ocrotire din înaltul cerului și mai aproape de mine, deși sunt în cer, ocrotirea părinților mei. Îi simt alături, îi simt când greșesc cum mă admonestează. Sunt senzații, nu sunt întâmplări. Senzații foarte precise și foarte puternice."

INTERVIURI

Claudiu GOGA:

„Aștept, cu speranță și nerăbdare, texte românești de valoare"

Claudiu Goga s-a născut pe 12.05.1974 la Brașov. Este absolvent al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică – București, Regie, promoția 1999, clasa prof. Valeriu Moisescu. Din 1999 este regizor artistic la Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov. Din aprilie 2002, director al acestui teatru. **Spectacole montate** la Teatrul „Sică Alexandrescu" ,Brașov: **1998 – *Conu' Leonida față cu reacțiunea*** de I.L. Caragiale. Premiul UNITER pentru debut în stagiunea 1997–1998 – Gala UNITER 1999, Marele Premiu la Festivalul Tânărului Regizor – Slobozia 1998, Marele Premiu al Academiei de Teatru și Film 1999, Premiul pentru cel mai bun actor – **Mircea Albulescu** (Leonida) la Festivalul de Teatru „Atelier" de la Sfântu Gheorghe 1999. Spectacolul a fost preluat și difuzat de Televiziunea Română. **1999 – *Șantaj*** de Liudmila Razumovskaia. Premiul UNITER pentru cea mai bună actriță a stagiunii 1998–1999 – **Virginia Itta Marcu**, Gala UNITER 2000, nominalizare la Premiul UNITER pentru debut în stagiunea 1998–1999 – **Iulia Popescu**, Gala UNITER 2000. **2000 – *Portret de criminal*** de Slawomir Mroûek. Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română, Gala UNITER 2000, nominalizare la Premiul UNITER pentru cel mai bun regizor al stagiunii 1999–2000, Gala UNITER 2001. ***Cerere în căsătorie*** de A.P. Cehov. Premiul pentru cel mai bun regizor la Festivalul de Comedie – Galați 2000, Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română, Gala UNITER 2001, nominalizare la Premiul UNITER pentru cel mai bun regizor al stagiunii 1999-2000, Gala UNITER 2001. **2002 – *Blestemul lui Mercutio*** de Grigori Gorin. Alte montări: **2000 – *Opt femei*** de Robert Thomas la Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești, ***Tărâmul celălalt*** de Dușan Kovacevic – Teatrul „Fani Tardini", Galați. **2001 – *Spionul balcanic*** de D. Kovacevic la Teatrul Mic, București, ***Revizorul*** de Gogol la Teatrul Național Craiova. Premiul pentru regie al Ministerului Culturii și Cultelor – 2001, Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română pe anul 2001, actorul **Sorin Leoveanu** (protagonist). **2002 – *Romeo și Janette*** de Jean Anouilh la Teatrul „Nottara", București.

Costin MANOLIU: *De ce ați dorit să deveniți directorul Teatrului Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

Claudiu GOGA: Inițial, când fostul director al teatrului, Mircea Cornișteanu, și un grup de actori mi-au propus să candidez pentru a deveni director, am refuzat. A fost un concurs la care n-am participat, care a fost anulat din varii motive. Apoi, la al doilea concurs, care a fost organizat după aproape un an, am acceptat. Iubesc acest teatru, pe actorii de aici, care m-au convins că ar fi cea mai bună variantă, chiar dacă au recurs la un șantaj sentimental. Ar fi fost păcat ca Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, care în ultimii patru-cinci ani a fost unul dintre teatrele importante din România, să ajungă să fie condus de oameni care nu cred că pot face cinste postului de director al unui teatru.

C.M.: *În opinia dvs. Care trebuie să fie calitățile unui director de teatru în România anului 2002?*

C.G.: Cred că un director de teatru trebuie să fie un foarte bun cunoscător al fenomenului teatral, să fie un om de teatru, să provină dintr-una dintre meseriile de teatru. E de preferat să fie regizor, pentru că a fi director de scenă înseamnă calități de lider, de psiholog, o gândire de ansamblu și de lungă durată. Un director trebuie să fie și un mic dictator câteodată, să fie un om puternic. Cred că nu trebuie să aibă orgolii. Adică, un director de teatru care e și regizor trebuie să invite în teatrul lui și pe regizorii mai buni ca el, ceea ce nu se prea întâmplă. Dacă e actor, nu înseamnă că numai el trebuie să joace roluri principale. Cu alte cuvinte, să nu abuzeze de funcția lui și să nu provoace sincope în mersul artistic al teatrului. Apoi, directorul de teatru trebuie să fie un bun organizator, să gândească pe termen lung programul repertorial al teatrului. Dar cel mai important e să iubească actorii. Să-i „crească" pe cei tineri, să-i ocrotească pe cei în etate și să-i pună pe toți în valoare. Fiecare actor trebuie „stors" de tot talentul lui.

C.M.: *Care era situația Teatrului „Sică Alexandrescu" în momentul în care ați preluat conducerea lui?*

C.G.: Teatrul avea o trupă foarte bună, disciplinată care, din păcate, nu mai era condusă de mai bine de un an, fără ca cineva din interiorul teatrului să aibă vreo vină. Era ca o corabie, care a navigat un timp foarte bine și care în acel moment plutea în derivă. Sper c-am reușit să opresc deriva înainte ca această corabie să ia prea multă apă și să se scufunde.

C.M.: *Care dintre spectacolele jucate în stagiunea precedentă rezistă și vor fi jucate și în actuala stagiune?*

C.G.: ***Filumena Marturano*** de Eduardo de Filippo – regia Felix Alexa, ***Tache, Ianke și Cadâr*** de V.I. Popa – regia Puiu Șerban, ***Vacanță în Guadelupa*** de Pierre Sauvil și Eric Assous – regia Mircea Cornișteanu, ***Cerere în căsătorie*** de A.P. Cehov – regia Claudiu Goga, ***Operele complete ale lui Wlm Skspr*** – regia Petre Bokor. De asemenea, ***Conu' Leonida față cu reacțiunea*** de Caragiale, prima mea montare la teatrul brașovean, care ține afișul de câțiva ani buni. Un alt spectacol pus în scenă de mine, ***Șantaj*** de Ludmila Razumovskaia va mai fi jucat până la viitoarea premieră, după care îi vom face o retragere frumoasă.

C.M.: *Care sunt premierele stagiunii 2002–2003 la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

C.G.: Am deschis stagiunea cu ***Moartea unui comis-voiajor*** de Arthur Miller în regia lui Dominic Dembinski la Sala Mare și ***Jasmine și orbul*** de Peter Turini – direcția de scenă Sorin Militaru, la Sala Mică. Apoi a fost premiera cu ***Blestemul lui Mercutio*** de Grigori Gorin, în regia mea. Urmează, la Sala Mare, în ordine: ***O noapte furtunoasă*** de Caragiale – regia Mircea Cornișteanu, ***Amadeus*** de Peter Shäffer – regia Kincses Elemer, ***Dineu cu proștii*** de Francis Weber – regia Puiu

Șerban, ***Căsătoria*** de Gogol – regia Felix Alexa. La Sala Mică: ***Domnișoara Julia*** de A. Strindberg – regia Kincses Elemer și un spectacol de cabaret după un scenariu pe texte de revistă făcut de Felicia Dalu și George Marcu. Surpriza acestei stagiuni va fi o coproducție a teatrului nostru și a Teatrului „Nottara" din București, pe un text minunat, ***Variațiuni enigmatice*** de Eric-Emmanuel Schmitt, în regia mea. Cu acestă ocazie, doi actori importanți ai României – **Mircea Diaconu** și **Alexandru Repan** – vor juca cu regularitate la Brașov.

C.M.: *Care este criteriul de formare a repertoriului la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov și cel potrivit căruia sunt invitați regizorii care urmează să pună în scenă?*

C.G.: Regizorii sunt invitați după un criteriu foarte simplu. Sunt oameni ale căror spectacole le-am văzut, în care am încredere. Repertoriul e făcut urmărind trei direcții. Am vrut să fie montate piese care prin tematică și subiecte sunt actuale și pot răspunde cerințelor oamenilor obișnuiți, texte în care omul de pe stradă să se poată regăsi, chiar dacă ele au poezie sau filosofie mai multă sau mai puțină, dincolo de un realism brut. Am vrut ca repertoriul să fie preponderent axat pe comedie, pentru că trebuie să ținem cont de gustul publicului. Comedia nu e un gen simplu, facil și de prost-gust, cum cred unii. Apoi, am vrut să montăm atât piese clasice de valoare, cât și texte contemporane. Cred că un teatru trebuie să aducă neapărat pe scenă textele timpului său. Așa s-a întâmplat în epocile înfloritoare din istoria teatrului, pe vremea lui Shakespeare, a lui Molière, a lui Cehov. În plus, am încercat să acoperim cu repertoriul nostru aproape toată plaja festivalurilor de teatru din România. Nu vom produce spectacole cu un decor care să încapă în port-bagajul unei mașini, doar pentru a putea pleca cu el în străinătate. Turismul teatral nu mă interesează. Desigur, dacă vom avea posibilitatea și dacă spectacolele noastre vor fi suficient de bune, poate vom ajunge să jucăm și în alte țări. Acum e momentul ca teatrul din Brașov să se reimpună pe plan internațional. Cu lucruri făcute temeinic vom ajunge oriunde ne dorim.

C.M.: *De ce lipsește dramaturgia contemporană românească din repertoriul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

C.G.: Dramaturgia contemporană românească nu lipsește din vina noastră. Cu riscul de a supăra foarte multă lume, cred că în ultimii 12 ani nu a apărut o piesă care să merite să fie pusă în scenă. Eu aștept, cu speranță și nerăbdare, texte românești de valoare, pe care le voi monta cu bucurie.

C.M.: *Cum se fac angajările noilor actori?*

C.G.: În urma unui concurs, așa cum prevede legea. Criteriile sunt simple și normale. Trebuie să fie talentați și să aibă *emploi*-urile necesare trupei. În urma concursului pe care l-am organizat în iunie 2002, am reușit să aducem în teatru doi actori foarte buni, de vârstă medie, actori cu experiență: doamna **Gabriela Butuc** și domnul **Mihai Bica**. De asemenea, doi tineri înzestrați: **Vlad Jipa** și **Demis Muraru**. La această oră, trupa e aproape completă. Ne-ar mai trebui o actriță, care să aibă în jur de 50 de ani și am putea aborda orice fel de piesă.

C.M.: *Care este cea mai grea problemă în administrarea unui teatru precum cel din Brașov?*

C.G.: Banii sunt puțini, dar nu atât de puțini încât să nu se poată face treabă. Cea mai mare problemă e mentalitatea oamenilor. E greu să schimbi mentalitățile unor oameni și trebuie s-o faci, mai cu diplomație, mai cu biciul. O altă problemă e cea a competențelor. Sunt oameni care nu corespund locului pe care au fost puși și în astfel de cazuri trebuie luate măsuri.

C.M.: *Care trebuie să fie astăzi rolul secretarului literar într-un teatru?*

C.G.: Secretarul literar trebuie să fie un om de cultură, să cunoască cel puțin două limbi străine, să citească foarte multe piese noi de teatru, românești și străine.

Să fie la curent cu tot ce apare nou în domeniul teatrului. Să fie în stare să analizeze un text pentru teatru, să-l poată comenta din punctul de vedere al unui om de teatru. Să propună sau să respingă un text cu argumentele unui om de cultură.

C.M.: *În străinătate și, mai recent, chiar în unele teatre din România, există un om sau un departament care se ocupă de relațiile publice, de promovarea imaginii teatrului, de relațiile cu presa, de publicitate, de diferite forme de câștigare a spectatorilor. Există așa ceva la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

C.G.: Deocamdată nu avem un birou care să se ocupe în exclusivitate de toate aceste lucruri, așa cum ar fi normal. Avem o echipă din care fac parte eu, ca director al teatrului, secretarul literar și mai multe persoane de la compartimentul de organizare a spectacolelor. Am inițiat câteva strategii de captare a unui public mai larg, de colaborare cu mass-media din Brașov. În scurt timp, vom vedea care sunt efectele. Din păcate, schemele teatrelor de stat sunt rigide și greu de schimbat. Există o birocrație care ține de ordonatorul de credite și lucrurile sunt greu de schimbat la acest nivel.

C.M.: *Care sunt planurile regizorului Claudiu Goga în acest moment?*

C.G.: După această recentă premieră pe țară cu ***Blestemul lui Mercutio*** de Grigori Gorin, o tragicomedie specială, cu o distribuție mare, un spectacol care face săli pline la Brașov, sper să duc la capăt un proiect pe care-l am la Teatrul Mic din București, ***Harold și Maude*** de Colin Higgins, cu **Olga Tudorache** în rolul principal. Apoi, voi avea bucuria de a reveni la Naționalul din Craiova, unde voi monta un text important, despre care nu vreau să vorbesc din superstiție.

C.M.: *Ați debutat în teatrul profesionist cu o piesă de Caragiale – **Conu' Leonida față cu reacțiunea**. În „Anul Caragiale" nu ați fi tentat să puneți în scenă o altă piesă a celui mai mare dramaturg român?*

C.G.: Cred că e o prostie să montezi o piesă de Caragiale doar pentru că cineva a numit anul 2002 „Anul Caragiale". Dacă nu ai o motivație interioară, dacă nu propui o lectură nouă, dacă nu ai o distribuție adecvată, n-are nici un rost să pui în scenă o piesă de Caragiale. Am primit mai multe propuneri de a monta piese de Caragiale în acest an. Unele au fost complet neserioase, chiar iresponsabile. Din păcate, există în România directori de teatru care îți telefonează, te întreabă dacă îți place Caragiale și te invită să începi lucrul a doua zi. Pentru un astfel de director nu contează dacă regizorul are sau n-are un gând, o motivație artistică, dacă e pregătit pentru a monta o anumită piesă. Nu contează că n-a văzut nici un spectacol al acelui teatru, că nu cunoaște nici un actor. El știe că e „Anul Caragiale" și vrea să bifeze în program piesele lui Caragiale.

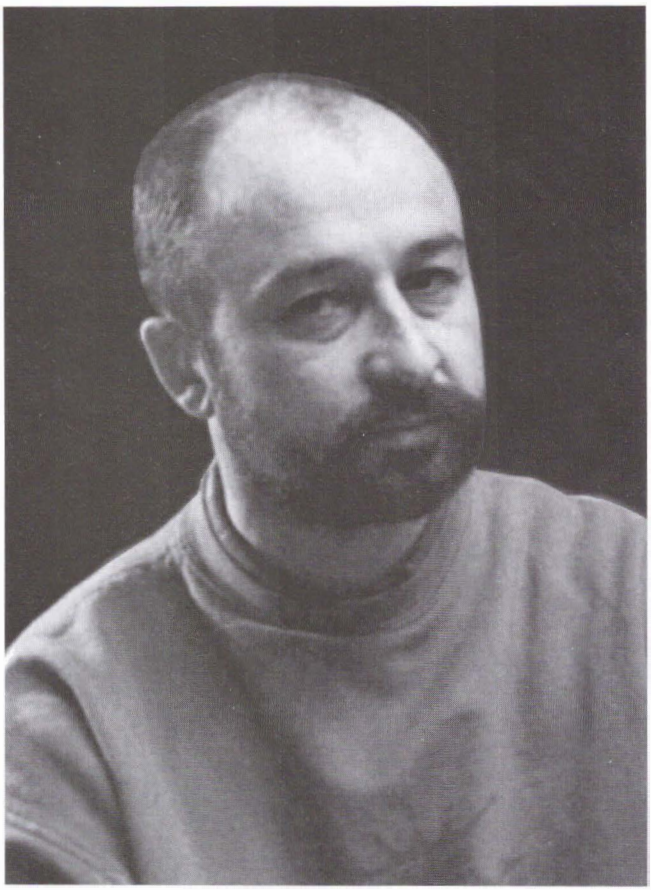
C.M.: *Lumea de azi e mai egoistă, mai cinică, mai ticăloasă decât cea a lui Caragiale. **Dan Puric** îmi spunea că față de politicienii și afaceriștii de azi, personajele lui Caragiale i se par duioase. Dacă privim astfel lucrurile, Caragiale pare a nu mai fi contemporanul nostru.*

C.G.: E adevărat. Nicu Steinhardt a scris un eseu, intitulat *Cartea împărtășirii*, în care analizează *O scrisoare pierdută* și lumea lui Caragiale, pe care o consideră aproape o lume paradisiacă. În toate piesele lui Caragiale, la final are loc împăcarea. *Zoe* îl iartă pe *Cațavencu*, deși ar putea să-l distrugă. Avem de-a face cu o lume în care răutatea nu e violentă, în care ura e un sentiment trecător. N. Steinhardt observă că suprema virtute a românului e aceea de a ierta, de a se împăca cu cel care i-a făcut un rău. Și e minunat că e așa. Cred că un regizor care ar găsi forma unei astfel de viziuni asupra *Scrisorii pierdute* ar putea marca istoria teatrului românesc.

Costin MANOLIU

BOCSÁRDI Laszlo:

"Nu ai voie să faci compromisuri în teatru"



Liana ORNEA: *Cum ați început? De când vă ocupați de teatru?*

BOCSÁRDI Laszlo: Am avut primul contact cu teatrul la Casa Studenților din Timișoara (era pe secții: română, maghiară, germană). În 1979, eram student în anul I la Chimie, eram foarte speriat, emotiv, nu reușeam să scot un cuvânt în fața mai multor oameni și, la un moment dat, m-am întâlnit cu fotograful trupei studențești (îl știam, era din Târgu Mureș, ca și mine); el mi-a propus să vin în trupa de teatru studențesc. Acasă m-am gândit că poate așa scap de timiditate, ca o terapie. În scurt timp, am ajuns actorul numărul unu, jucam rolurile principale, dar încă nu era ceva serios pentru mine. Prin anul al IV-lea, s-a scris într-un ziar local că îi concurez pe actorii profesioniști de la Național din Timișoara. A fost o perioadă, când se apropia repartiția, în care nu suportam spectacolele pe care le vedeam, nu-mi plăcea nimic, nu credeam o iotă nici din cuvinte, nici din mișcare, neconvingătoare, umflate. Mi-am spus că nu ăsta ar trebui să fie teatrul. Eram convins că trebuie să înființez o trupă de teatru. Așa că înainte de a alege un oraș la repartiție, mă interesam de mișcarea teatrală de acolo. Soția mea (ne cunoscusem tot la trupa de teatru studențesc) este din Gheorgheni, avea prioritate de buletin. Existau două trupe de teatru la Casa de Cultură, dar directoarea din acea vreme, o persoană foarte deschisă, ne-a permis să o înființăm și pe a treia. În iunie am luat repartiția, iar în octombrie deja aveam o trupă.

L.O.: *Cine erau actorii?*

B.L.: Actorii erau ingineri, matematicieni, informaticieni, un bijutier, o învățătoare. Doi, trei erau din oraș, ceilalți erau oameni din toată țara: din Cluj, din Timișoara, Târgu Mureș, oameni care au nimerit ca și mine în orașul acela. Așa s-a închegat trupa asta care făcea teatru experimental, teatru de mișcare și pe care am numit-o „Figura". Am căutat ca nume un cuvânt care nu trebuia tradus și care să aibă legătură cu teatrul. Cred că l-am găsit bine.

L.O.: *Cum v-ați format ca regizor?*

B.L.: Pe vremea aceea, în 1985, n-am reușit să fac rost de cartea lui Stanislavski decât pentru o noapte. Pe atunci nu știam cum să fac un spectacol, simțeam în mine energii, imagini, dar nu știam să lucrez cu actorul. Când am deschis cartea lui Stanislavski, am înțeles că acolo era o cheie pentru mine. Împreună cu soția mea și cu încă o actriță, am citit cartea aceea de peste trei sute de pagini cu glas tare, pe rând, și am imprimat-o pe magnetofon: trei benzi pe care apoi le ascultam împreună cu toată trupa. Așa am luat contact cu Stanislavski, era ca aerul pentru mine. Apoi i-am descoperit pe Artaud și Grotowski, pe vremea aceea am citit foarte mult Grotowski, mă fascina Artaud, teatrul cruzimii: instinctiv, așa procedasem și eu cu copiii, făcusem un teatru foarte simplu, foarte direct, dus până la os. Era o teatralitate lipsită de teatralitate, adică nu era jucată teatralitatea, ci erau niște dimensiuni în care noi, actorii, credeam la nebunie, încercam să concurăm viața adevărată. Trăiam cu cruzime. Credeam că intrarea actorului în scenă, transformarea lui, e un lucru tragic. Transformarea unui om într-o altă ființă în fața spectatorilor este un eveniment tragic. Așa credeam atunci. Am văzut pe video spectacolul lui Grotowski cu *Prințul Constant*, este de o cruzime extraordinară. Nu mai e teatralitatea cunoscută de noi, aici e cu totul altceva. Important este faptul că Grotowski lucrează scăpând de nivelurile care se suprapun peste sufletul nostru și ajunge la nivelul de la care nu mai poate descompune mai departe, și acolo lucrează la actor, deci nu construiește ci deconstruiește. Așa ajunge la cruzime. Instinctiv, asta căutam și eu, de aceea eram fascinat, îl găsisem pe cel care teoretizase deja ceea ce eu doar simțeam nevoia să fac. În teatrele maghiare din România, cu excepția Teatrului Maghiar din Cluj, domnea realismul psihologic, un fel de Stanislavski exacerbat, un naturalism sufocant sau stilul „roz", preluat de la spectacolele de operetă. Actorii foloseau automat niște procedee fără a le trăi, fără nici o găselniță, ceea ce mă făcea să nu-i suport și să ies de la spectacol. Cel mai mult mă deranja faptul că singurul mijloc de expresie al actorului era textul vorbit. Așa m-am apucat să fac regie, căutând adevărul în teatru, adevărul prezenței umane într-un spațiu de joc.

Acum gândesc un pic altfel, acum jocul a devenit mai important. Atunci jocul era cu moartea, cruzimea morții. Și acum e foarte important, dar sunt mai degajat și schimbările de stări caut să le fac mult mai rafinat, încerc să joc anumite situații omenești, încerc să caut posibilitatea trecerii de la un limbaj teatral la altul, posibilitatea echilibrului între diferite mijloace de expresie. Acum cred că teatrul înseamnă transformare a energiei. Pe atunci nu mă gândeam la asta, însă și atunci mă fascina energia care se degajă prin schimbarea unei atmosfere, de exemplu la schimbarea unei lumini, asta căutam la actor.

L.O.: *Ce spectacole ați montat la Gheorgheni?*

B.L.: Primul spectacol făcut acolo a fost unul pentru copii, un mozaic de cântece de copii și basme, inclusiv *Greierele și Furnica,* pe care le-am dramatizat. Eu eram personajul negativ care apărea tot timpul și oprea, distrugea jocul. La sfârșit, rămâneam sub o pătură pe scenă. Impactul a fost atât de puternic încât o dată, la un turneu la Oradea, după spectacol, niște copii au venit să dea în mine, loveau și strigau „Du-te dracului". Mă crezuseră! Eram așa de fericit! Spectacolul a fost văzut și de un critic important din Cluj, Lajos Kantor, care a scris că parcă ar fi văzut un spectacol de Harag Gheorghe, ca impact la public. Eu am pornit pe ideea că nu trebuie amețit publicul (copilul), că trebuie luat foarte serios, foarte direct.

Apoi am făcut *Ubu rege*, teatru de mișcare. Era un spațiu închis și gol, cu un număr minim de obiecte, actorii erau îmbrăcați la fel, în aceeași culoare. Era

mișcare 100%, ceva foarte nou la noi pe vremea aceea. Am făcut și turnee: Târgu Mureș, Satu Mare, la Oradea veneau studenții din Timișoara și la sfîrșit ne ajutau să demontăm. Am avut un impact foarte puternic la publicul tânăr.

Atunci am fost convins că trebuie să existe un limbaj care să ne reprezinte pe noi, pe cei care nu credem în teatrul așa-numit de noi „convențional".

L.O.: *Din câte am văzut, fugiți de realism până si în Turgheniev.*

B.L.: Da, da, interpretez situația complet altfel. Caut alte motivații, din care realismul să dispară. Deși în *Kasimir și Karolina* este un realism bizar, împletit cu grotescul.

LO.: *Mi-au lipsit imaginile din celelalte spectacole.*

B.L.: Se spune că fiecare spectacol al meu e altfel. Sunt obsedat de căutări. De la început a fost așa.

L.O.: *Ce altceva ați mai montat la Gheorgheni?*

În 1988 am făcut *Nunta însângerată*, dar complet altceva față de montarea care a fost acum doi ani în Festivalul Național. Înainte de spectacol, făceam cu actorii o încălzire colectivă, de o oră și jumătate, foarte concentrată, atât de concentrată încât ei, când intrau în scenă, erau deja într-o stare foarte, foarte departe de realitate. Se spunea atunci că parcă ar intra niște călugări. Spectacolul începea așa: intrau toți, se așezau pe niște scaune, cu profilul spre spectatori, actorii se uitau unii la alții, ridicau mâna, începeau un ritm din pocnituri de degete, apoi se ridica cel care rostea prima replică, o rostea foarte sec. Era un spectacol foarte puternic. Tompa Gabor zice că ăla a fost cel mai puternic spectacol al meu. Venise acolo, în 1988, pentru că auzise de acest spectacol. După ce l-a văzut, imediat m-a invitat să fac un spectacol la Cluj.

L.O.: *Dincolo de întîlnirea cu Tompa Gabor, școala a fost importantă pentru dumneavoastră? V-a dat ceva?*

B.L.: Întâlnirea cu Tompa, da. Altfel, școala a fost ceva penibil pentru mine. Pentru că eu lucrasem de unul singur, aveam niște imagini, simțeam ceva și acolo eram obligat să fac niște exerciții banale. Pentru mine a fost o cădere.

Cu Tompa s-a întâmplat să ne întâlnim datorită teatrului și asta înainte să-mi fie profesor. Deși eram colegi de liceu la Târgu Mureș, acolo nu am avut decât o relație foarte neutră. Eu am văzut spectacolul lui, *Tango,* la sfârșitul anilor '80, după care el a venit la Gheorgheni, unde lucram eu, și a văzut *Nunta însângerată* (prima montare, în anul 1988), după care m-a invitat să montez un spectacol la Cluj. În '90 am ajuns să fiu studentul lui la regie la Târgu Mureș și de atunci suntem tot timpul în legătură și discutăm. Relația noastră continuă pe tărâmul căutărilor de teatru bun. Pentru mine e foarte important Gabor, pentru că m-a făcut să înțeleg că nu ai voie să faci compromisuri în teatru. După cum zicea el când monta *Hamlet*: „Ideal ar fi să faci un spectacol numai în momentul în care simți că viața depinde de acest lucru. Altfel nu ar trebui să se facă teatru". Acest lucru e greu să se întâmple, pentru că nu totdeauna tu hotărăști ce lucrezi și când lucrezi. Cred că mi-a spus un lucru minunat și am rămas cu această lecție.

În anul în care am început facultatea, în 1990, teatrul nostru a devenit oficial, prin semnătura lui Andrei Pleșu, Teatrul Județean, care ar fi trebuit să funcționeze la Miercurea Ciuc. Numai că datorită patriotismului local al celor de acolo nu ne-am putut muta la Miercurea Ciuc. Așa că Teatrul „Figura" a devenit Teatrul de Stat din Gheorgheni. Am dat examen pentru actori. Pe nouă locuri au venit treizeci și cinci de candidați, examenul a durat trei zile. În comisie eram Tompa, Josef (pompierul din *Cântăreața cheală*) și cu mine. Dar nici acești actori nu erau profesioniști. Când am început facultatea, făceam naveta între Târgu Mureș și Gheorgheni. Aproape toate examenele mi le-am făcut cu ei, făceam antrenamente cu ei. Erau

cincisprezece în trupă. Eu le predam tot ce învățam la Tompa și la ceilalți. Le repetam lor și îi puneam să scrie tot, de la estetică la filosofie, voiam să aibă școală. Așa că cinci ani au trecut și ei prin școală.

L.O.: *Probabil că exista o comunicare foarte bună cu trupa.*

B.L.: Da, la această comunicare am ajuns încă dinainte de '89, când petreceam cel puțin patru nopți pe săptămână împreună, discutând despre viață, despre estetică, despre artă, teatru. Făceam revelioanele împreună, mergeam în munți pentru câte trei zile, dădeam și spectacole acolo, pentru săteni, pe 1 ianuarie. Aveam un prieten care era doctorul satului. El vorbea cu directorul școlii și aranja să locuim în clase. Dormeam în saci și făceam revelionul în sala de mese. Nu dansam, jucam. Jucam trei zile, tot timpul. Ne pregăteam cu o lună înainte. Căutam exerciții.

L.O.: *Pentru că vorbeați mai devreme de antrenamente, de unde luați exercițiile pentru actori?*

B.L.: Citind Grotowski, Stanislavski, găseam și gândeam exerciții de creativitate, știam unde vreau să ajung. Pornind de la ei, sau de la Brook, căutam ce să fac în mod concret, ei îmi dădeau doar niște direcții.

N-am vorbit de Brecht. Am găsit o carte de Brecht cu care m-am luptat mult. Sorbeam aceste cărți fiindcă că eu căutam soluții pentru a face un anumit spectacol. Deci nu le-am citit pentru cultura mea generală de teatru. Cînd le citeam, căutam foarte tensionat mijloacele prin care pot să mă exprim (pentru că nu aveam școală de teatru pe vremea aceea). Sorbeam textele astea. Căutam în fiecare propoziție cum să fac o anumită scenă. Le citeam chinuindu-mă să rezolv o anumită situație. Când am ajuns la facultate, știam deja toate cărțile astea: Stanislavski, Brecht, Brook, Grotowski, Eugenio Barba.

L.O.: *Cum ați ajuns în Sfântu Gheorghe?*

B.L.: După ce am terminat facultatea, am primit propunerea directorului de la Teatrul „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe de a uni cele două trupe și a lucra împreună. Unii m-au urmat, alții nu. Și astăzi funcționează Teatrul „Figura" în Gheorgheni.

L.O.: *Aici ați montat Tamasi Aron. De ce această opțiune?*

B.L.: Seamănă cu Lorca. Și pentru că vreau să mă cunosc pe mine. Este un dramaturg al secuimii, cu probleme foarte mari de dramaturgie, dar are ceva care mă pasionează, are niște povești care mă tulbură și caut cheia pentru ele ca să mă cunosc pe mine.

L.O.: *Aici ați reluat* "Nunta însângerată". *De unde nevoia de dans ?*

B.L.: Textul acela mă fascina și mi-am dat seama că în acel moment văd totul altfel: și viața, și teatrul. Când l-am montat prima dată, avea un tragism extraordinar, era foarte închis și foarte strâns. Acum am pornit cu total altă concepție. Am simțit altceva față de acest text. Simțeam o bucurie, bucuria adevărului, bucuria pactului cu oamenii. Faptul că ei își trăiesc cu atâta intensitate viața. Deși dragostea și moartea apar cu intensitate atât de mare, aceste două zone sunt de fapt aceeași zonă. Mie scena cu înmormântarea îmi spune că dacă oamenii reușesc să-și îngroape morții înseamnă că ei sunt liberi. Pentru mine e un text optimist, acum nu mai e tragic cum am simțit în '87. Este optimist pentru că viața merge mai departe. Faptul că bătrâna îi dă țigara fetei nu e un gest de împăcare. E vorba de setea de nicotină. În momentul acela bătrâna simte că lângă ea e o ființă însetată de nicotină.

L.O.: *O ființă îndurerată.*

B.L: Nu vreau să bag sentimentalisme. Eu nu cred în psihologia în care bătrâna s-a împăcat cu fata. Lorca nu a scris așa. În Lorca, bătrâna îi scoate fetei

ochii. Și eu cred asta. Însă, dincolo de această poveste, bătrâna îi dă să tragă un fum de țigară. Poate că nu se vor mai întâlni niciodată în viață. Și nu vor să se mai întâlnească. Însă în acel moment învinge viața. Trebuie să tragă un fum de țigară chiar dacă el a murit.

L.O.: *Si de ce "Nunta însângerată" printre țigani?*

B.L.: Pentru că ei sunt chiar libertatea: cum trăiesc ei, cum simt ei, cum nu sunt ei amestecați cu societatea, din care cauză societatea îi tolerează greu. Ei sunt liberi, ei trăiesc momentul. Ei nu calculează cu ani înainte, ei nu au strategii, ei trăiesc clipa. Cu ei pot să cred această poveste. Înțelegându-i pe ei, înțeleg povestea. Sau invers.

L.O.: *Am văzut pe o casetă video câteva imagini din "Alcesta". Ați obținut și premii. Ce a însemnat acest spectacol pentru dumneavoastră.?*

B.L.: Eu cred că la 5–6 ani se schimbă ceva în mine, în viziunea celui care face teatru. Eu simt că la mine s-a schimbat acum vreo 2 ani, după ce am montat *Alcesta.* Cînd am montat *Alcesta,* am simțit că s-a schimbat ceva în viziunea mea despre viață și despre teatru. Am ajuns la un fel de înțelepciune, dar nu aceea ezoterică, sacră, ci o înțelepciune populară. Era un moment important pentru mine. În anul acela mi-a murit mama. Chiar în timp ce lucram la acest spectacol despre moarte. Mi-am dat seama că am început să cred într-o altă dimensiune. Prin regie, caut toate mijloacele prin care să-l ajut pe spectator să atingă, să simtă o altă dimensiune în timpul unui spectacol, pentru câteva momente. Pentru asta fac teatru: ca să trec împreună cu spectatorul într-o altă dimensiune. Să reușim să simțim această altă dimensiune. E ceea ce am simțit când mi s-a născut băiatul. Eu eram într-un Festival de Teatru Alternativ la Szegedin și am primit o telegramă prin care soția îmi spunea că „suntem sănătoși amândoi și te iubim mult". Am plâns în hohote și totul mi s-a părut foarte banal față de acel lucru. Același lucru l-am simțit și când a murit maică-mea. Am stat cu ea în spital și mă uitam pe ecran. După ce semnalele s-au oprit, eram sigur că nu s-a terminat, că nu se poate termina așa. În acel moment lucram deja la *Alcesta.* Montând acest text, mi-am propus să fac astfel încât momentul morții să devină ceva foarte banal, foarte concret. Trebuia găsit altceva decît văzusem eu la spital. Atunci mi-am dat seama că eu caut în teatru această scăpare.

L.O.: *Ce le dați spectatorilor? Le dați stări, idei, energie?*

B.L.: Nu, nu idei.

L.O.: *Atunci trăiri.*

B.L.: Trăirea unor momente care nu se pot explica, momente care trebuie construite. Prin toate mijloacele pe care le cunosc, pe care încerc să le sugerez și pe care încerc să le scot și din actori, încercăm să creăm câteva momente în care spectatorul simte că e liber, că s-a eliberat de niște poveri. Găsește niște soluții de ieșire din priza vieții. E un fel de a explica catarsisul. Ceea ce a făcut Purcărete în spectacolele lui. Parcă simțim că plutim, parcă ne-am dezlipi de pământ. Și eu caut acest lucru: prin contrapunct, prin muzicalitatea spectacolului. Muzicalitatea nu provine din muzica folosită, ci din impactul dintre diferitele mijloace de expresie (mișcarea actorului, lumină, text etc.), din ruperile de ritm. De fapt, cel mai bine spus ar fi că provine din energie, din conservarea energiei. Teatrul este o metodă de conservare a energiei. De exemplu: un actor într-un moment ajunge să creeze o atmosferă, după care am posibilitatea să pun lumină roșie sau o muzică, pentru că actorul face posibilă această mișcare. Deci energia pe care a creat-o el a dus la un punct în care pot să o transform în altă energie, de exemplu energia sunetului, sau să intre deodată alți 10 actori și asta

pentru că actorul care a fost înainte în scenă a făcut posibilă intrarea celor 10. Intrarea oricărui nou personaj trebuie făcută posibilă de cei care sunt înăuntru și de către regizor. Este o schimbare continuă a energiilor. Sau un alt exemplu: o scenă în care trei actori fac ceva, e o relație între ei, se ajunge la un punct culminant, după care ei ies și dintr-o altă zonă apare o bilă mare, verde și curge prin spațiu. Pentru spectator acest lucru pare foarte normal pentru că s-a transformat ceva. De la actor am ajuns la o bilă. Spectacolul este construit în așa fel încât să se poată întâmpla anumite lucruri în scenă. De exemplu, bătaia din *Nunta însângerată* nu se poate întâmpla într-un spectacol care nu e construit în așa fel, fără concentrarea cu care a început: și anume dansul cuțitelor; nu poți să ajungi peste zece minute la scena în care Leonardo o bate pe fată șapte minute cu mantaua. Nu ar fi adevărat.

L.O.: *Credeți că acea altă dimensiune în care e adus spectatorul îi rămîne cînd pleacă din sală?*

B.L.: Eu cred că sunt doar câteva astfel de momente într-un spectacol. Dacă aș urca pe un munte, este momentul când am ajuns pe culme și văd toată zona de deasupra munților. Este doar un moment, pentru că după aceea cobor. Folosesc diverse mijloace să ajung la un astfel de moment. După aceea cobor și vine alt urcuș. Când mă duc acasă și mult timp după aceea îmi aduc aminte de imaginea asta puternică. În această amintire sunt și lupta de a urca, dar și momentul ajungerii în dimensiunea respectivă. Acest tot este amintirea pe care o duc acasă cu mine din spectacolul de teatru.

L.O.: *Ați lucrat la Craiova cu actori români. La cei din Sfântu Gheorghe se vede că au un antrenament de excepție. Constituie o trupă constantă, unitară. Cum ați lucrat la Craiova?*

B.L.: Am lucrat foarte bine cu actorii de la Craiova. Nu o spun din politețe. Ei lucraseră numai cu regizori mari, iar pe mine nu mă cunoșteau. Deci s-ar fi putut întâmpla și altfel. Însă mie mi s-a părut că ne-am întâlnit acolo. Pentru mine a fost o experiență foarte interesantă și plăcută.

L.O.: *Există o diferență între școala de actorie românească și cea maghiară?*

B.L.: Există o diferență mare, dar din orice limbaj teatral pornești, ajungi la același atom, atomul teatrului și dacă actorul simte că și tu cauți atomul teatrului, atunci el se liniștește.

L.O.: *Asta este esențializarea?*

B.L.: Exact, este esențializarea. Ceea ce este în spatele mijloacelor teatrale, acest atom al teatrului, este motivația pentru care faci teatru. Eu cred că asta e important. Această motivație face ca oamenii de teatru să se înțeleagă. Reprezintă o căutare și o evadare într-un alt spațiu. Teatrul este o metodă prin care ne putem găsi unii pe ceilalți, o metodă de a comunica între oameni.

L.O.: *Și de a ne găsi pe noi înșine.*

B.L.: Ca să pot comunica cu cineva, trebuie să mă cunosc pe mine. Dacă este haos în mine, nu am ce să ofer. Trebuie să dau o energie bine direcționată, astfel perceptibilă, care recepționată poate fi transformată și retrimisă înapoi sub forma unui răspuns. Deci se poate comunica numai cu direcții clare. Cei care nu se cunosc pe sine nu le pot comunica nimic celorlalți.

Liana ORNEA

CHIP NOU PENTRU TEATRUL BULANDRA

Trepte de stele

Ada Maria ICHIM: *De unde i se trage arhitectului* ***Octavian Neculai*** *dragostea de teatru?*

Octavian Neculai: Eram un amorezat de Ciulei, de mic, am făcut un *coup de foudre* de când l-am văzut prima oară într-o piesă în care juca. Dupa aceea am aflat că este arhitect și scenograf. Apoi a devenit și regizor. Ce îți povestesc eu era demult. Aveam 14 ani. Mergând să îl văd pe Ciulei, m-am amorezat și de teatru. Soarta a făcut să nu pot să intru in teatru, eu m-am dus spre arhitectură, la un moment dat am vrut să părăsesc arhitectura să mă duc la regie, dar la vremea aceea era destul de complicată mișcarea. Viața m-a luat, valul m-a luat, am rămas în arhitectură, dar în '72 m-am reîntâlnit cu Ciulei, de data asta ca asistent de scenografie. Primul spectacol la care am lucrat a fost ...Escu, în regia lui Dinu Cernescu, și Ciulei făcea scenografia. Și râdeam atunci, căci era un specacol în care erau cinci arhitecți: Liviu Ciulei, Dan Jitianu, Pupu Zbierea, eu și mai era un arhitect, dar nu mai țin minte cine. Cinci eram, cinci arhitecți și fiecare făcea câte ceva pentru acest decor. La un moment dat, am lucrat chiar efectiv pe scenă, era în preajma premierei și nu era gata... Frumos, am inceput frumos. Pe urmă a fost *Scrisoarea pierdută*", și după aceea am lucrat la multe: *Macbeth,* nu aici. Ce a montat el afară. Eu nu aveam voie să ies din țară. Stăteam cuminte, dar lucram cu el și tot ce pleca scenografie afară lucram impreună.

A.M.I.: *Știam că Ciulei a contribuit la transformarea sălii din Icoanei.*

O.N.: El a făcut-o, e opera lui. În paralel cu decorul pentru *Puterea și Adevarul,* s-a lucrat și la proiectul de transformare a sălii.

A.M.I.: *Deci tu sala aceea o știi și pe față și pe dos.*

O.N.: O visez. În 2000 am vorbit cu Ciulei, mi-a zis că vrea să pună *Hamlet* cu Iureș. Cu care între timp lucrasem, făcusem Teatrul Act, sala; foaierul l-a făcut Dorin Ștefan. Deja făcusem scenografia la *O noapte furtunoasă* pusă în scenă de Mihai Mănuțiu cu compania Smart când mi-a zis Ciulei: „Nu vrei să lucrezi cu mine?" Îți dai seama că așteptam de o viață chestia asta. Și am zis da, cum să nu, da. Am facut scenografia la Hamlet și atunci s-a născut proiectul de la Sala Izvor. Stând de vorbă cu directorul adjunct al teatrului, cu Emil Banea, într-o pauză la o repetitie, i-am propus să schimbăm pe ici si colo, pentru premiera de la *Hamlet*, așa modest. Nu mă gândeam să facem nu știu ce nebunii. El a zis, ba da, dar nu s-a intâmplat nimic. În schimb, după un an, eu am revenit cu proiectul. Le-am zis uite, vi-l dau gratis, numai faceți sala, vreau să o văd schimbată. Sigur că i-am spus și lui Ciulei care a acceptat și a spus „Bine că ești tu și nu e altcineva." Primăria s-a implicat imediat. Directorul de atunci al teatrului, Ștefănuț Iordănescu, s-a dus cu schițele la primar, care i-a promis finanțare. A fost primul proiect al Oanei Turbatu, in noua sa funcție de director la Direcția Cultură pe Municipiul București. Trecuseră 30 de ani în care nu se întâmplase nimic în teatru.

A.M.I.: *Cum ai regândit spațiul?*

O.N.: Sunt convins că ar fi putut să fie și mai îndrăzneț pentru un teatru bucureștean, dar am avut rețineri vizavi de reacțiile oamenilor, care sunt în general conservatori, ideea de a nu mai intra în același spațiu, cu lemn mult pe pereți, închis la culoare și plin de praf.

A.M.I.: *Ai folosit materiale noi?*

O.N.: Am folosit culoare, combinații simple, alamă cu lemn, nu m-am hazardat pentru că nici nu aveau bani foarte mulți.

A.M.I.: *Ai găsit soluții de iluminat noi.*

O.N.: În primul rând, lucrul care mă stresa când intram în teatru era lipsa de lumină. Intrai intr-un fel de grotă. Au încercat să facă cârpeli de-a lungul timpului și asta a fost una dintre problemele care m-au framântat. Întotdeauna când e lipsă de lumină zici că se ascunde ceva. Se ascunde mizeria, de fapt.

A.M.I.: *Ai distrus misterul, atunci?*

O.N.: Da. Am ținut foarte mult ca starea pe care o ai când intri să nu fie de apăsare, să fii totuși destins. Lumina îți dă starea asta de destindere. Într-un spațiu întunecos ești mai crispat, căci nu știi ce te așteaptă. Apropo de lumină, eu am încercat să fac trepte de stele. Din stradă intri într-un spațiu care te primește într-un anumit fel, un anumit tip de lumină în rotonda de la intrare, după aceea lumina crește și în sală ai alt tip de lumină. Pe măsură ce te apropii de spectacol, de scenă, ai stări diferite.

A.M.I.: *Am văzut că ai găsit o nouă soluție pentru foaier, o zonă de vernisaj, de deschidere oficială.*

O.N.: Primul lucru bun pe care cred că l-am făcut este că am deschis sala spre stradă. Acolo era blocat de garderobă, era o tejghea. Când intrai, pe dreapta aveai garderoba și un perete. Neplăcut. Am mutat garderoba, am ascuns-o vederii, și acum cum intri, te indrepți către spațiul de care spuneai, deschis spre stradă, cu panourile care se văd și din foaier, și din stradă. Un fel de foaier-expoziție, asta am visat și mai visez în continuare.

A.M.I.: *Deci spațiul a căpătat mai multe scopuri.*

O.N.: Sensuri. Am reașezat posibilitățile tale de spectator de a te duce către ceva sau altceva. Depinde și de momentul pe care îl trăiești la teatru. Pe peretele

albastru, chiar din axul intrării, este un ecran, pe care se vor proiecta imagini din spectacol.

A.M.I.: *Se deschide astfel spațiul sălii și spre stradă, mai mult chiar decât din faptul că sala se deschide către geamul ce dă în stradă. Cum ai gândit sala? Cum ai ales culorile?*

O.N.: Ciulei, plec de la el, mentorul, are teoria cutiei negre, sala e o cutie neagră și în față este scena. Importantă este scena. Eu am plecat puțin altfel. Teatrul, in istoria lui, oferea un spectacol de arhitectură celor care intrau, înaintea începerii spectacolului propriu-zis. Am căutat o culoare care să nu deranjeze, să nu reflecte lumina spectacolului. Deci o culoare închisă, dar în același timp când am imaginea premergătoare spectacolului să fie o culoare care să iți dea o senzație optimistă, pozitivă. Și am ales albastrul. Foarte modern, care a fost criticat, dar care va rămâne foarte modern și în continuare, și care e o culoare care te liniștește. În sală mai vreau să fac un fel de sertar. Foarte mulți regizori prelungesc scena, prosceniumul îl fac mai mare, au nevoie de spațiu mai mare de joc, simt nevoia să dea mai multă adâncime scenei. Chiar eu la *Hamlet* am făcut un sistem de prelungire a scenei, cam rudimentar. M-am gândit la un mecanism, ca un sertar pe care îl tragi așa, pur și simplu.

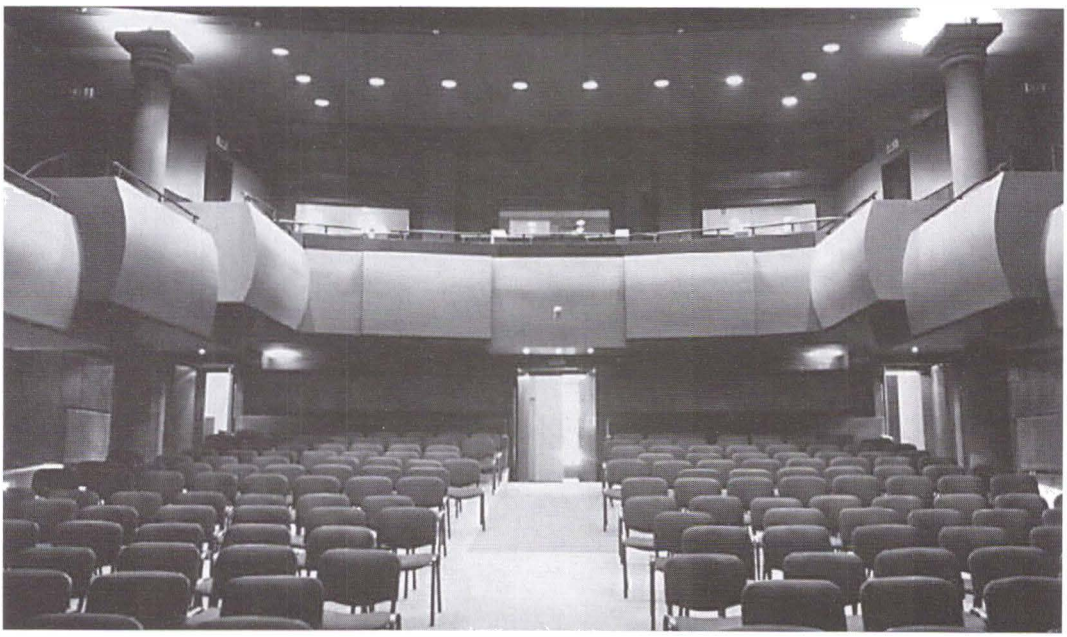
A.M.I.: *M-a surprins cât de larg pare foaierul de la etaj. Ai facut ceva modificări structurale?*

O.N.: Nu, totul este numai din lumină. Asta a fost principala căutare – lumina. E o casă veche, nu puteam muta pereții și mi-am zis că numai lumina poate schimba . M-am jucat cu lumina, diferite surse, mai mici, mai mari, combinate. Există nu numai surse diferite, dar și faze de aprindere a luminii, care depind de momentul pe care vreau să-l trăiesc in seara respectivă.

A.M.I.: *Înțeleg că mai ai de lucru la partea de cabine.*

O.N.: Lucrăm la cabine, lucrăm la birouri. Vrem să facem un secretariat literar inspirat din anii '30, ca o redacție de ziar interbelic american.

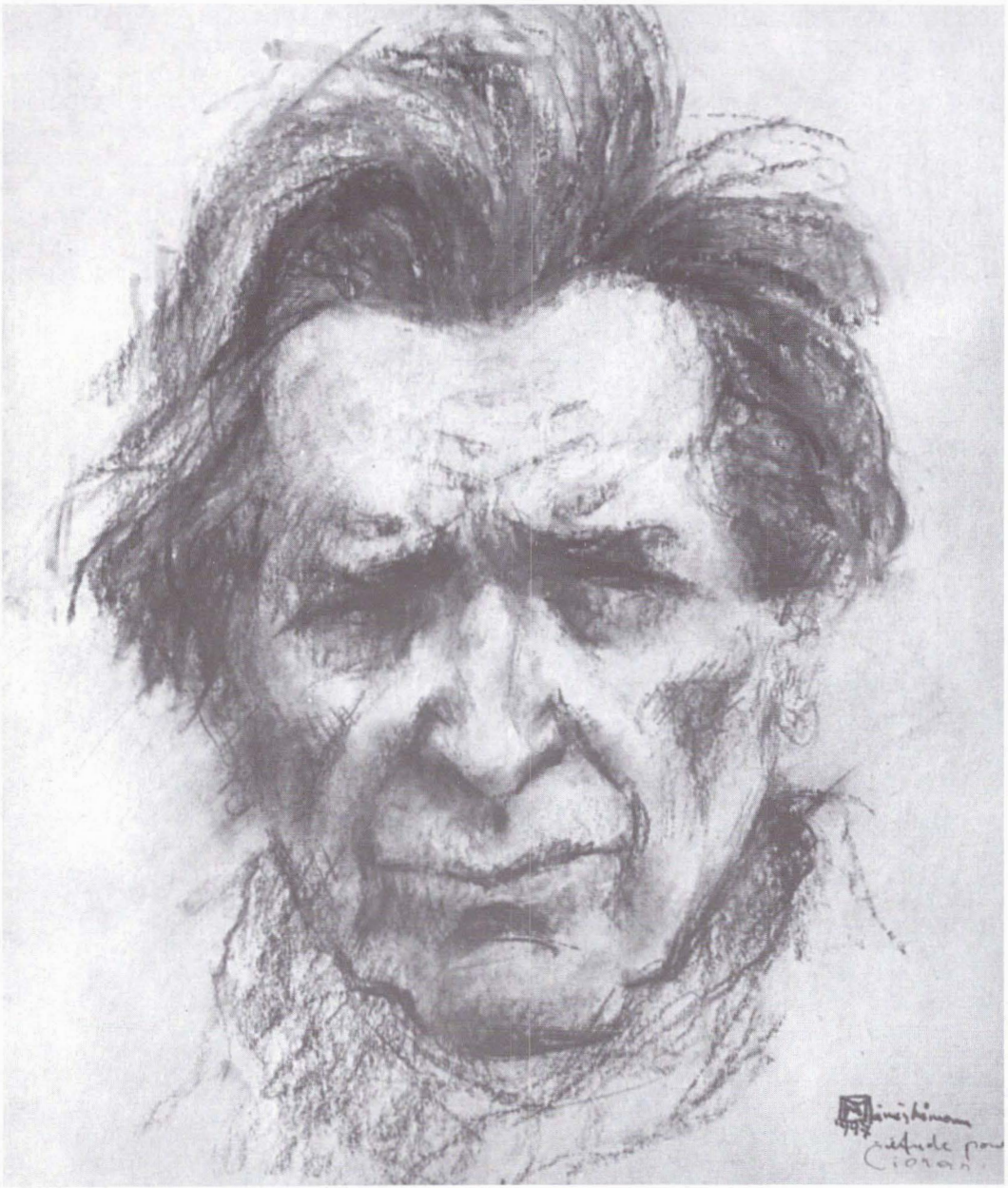
Ada Maria ICHIM



SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Celălalt, adică același, Cioran



Desen de Manuel MĂNĂSTIREANU

Foto: Eugen Harasim

Oricâte cărți de Cioran ai citi, oricâte cărți despre Cioran ai citi, oricât timp din timpul tău ai dedica gândului despre el, ceva tot îți va scăpa. Ceva care, poate, e chiar Cioran, cel adevărat. Poate fi descris – și a și fost descris – Cioran cel din cărțile de tinerețe. Ale sale, firește. Poate fi prins în formule inteligente – și s-a și întâmplat nu o dată – Cioran cel din cărțile ulterioare. Adică: Cioran în română și Cioran în franceză. Inaltul pesimism care-i scrie atâtea pagini, și în română și în franceză, scapă însă unei definiții precise și, mai ales, neîndoielnice. Căci cum să-l definești neîndoielnic pe un „îndoielnic", așa cum se definește el însuși într-o frază din „Caiete"?

Și tocmai asta încearcă, într-o linie din „Caietele" lui Cioran, aleasă de George Banu, Radu Penciulescu, secundat de Ovidiu Iuliu Moldovan secundat, la rândul lui, de Oana Vânătoru, Liviu Lucaci, Marius Florea Vizante, și de pianista Mihaela Vâlcea, în decorul Florilenei Popescu-Fărcășanu.

George Banu a ales o linie, să zicem așa, mai accentuat autoreferențială, din multele pe care le trasează, vizibil sau nu, aceste texte, necenzurate de vreo proprie dorință de publicare a Marelui Îndoielnic. În primul rând, pentru că un spectacol nu poate dura prea mult, iar unul ca acesta, cu dramatismul ascuns în notații fugare, fără alte ciocniri decât ale spiritului cu sine însuși, chiar mai puțin. Apoi, deoarece autorul „scenariului spiritual" care e *Celălalt Cioran* știe prea bine că, oricum, toată pânza fină de păianjen pe care și-o țese Cioran în cele peste 1000 de pagini ale „Caietelor" sale, scrise între 1957 și 1972, pentru a se elibera, dar de fapt spre a-și capta propria umbră în ea, nu ar putea fi redată într-un singur spectacol. Dar acesta, știe și George Banu și Radu Penciulescu, poate deschide o ușă înspre complicata rețea de gânduri, melancolii, amintiri sau justificări, din care se compun fulgurațiile cioraniene din cele 34 de caiete identice, pe care companioana sa de viață, Simone Boué, le-a crezut ani în șir unul singur, simbolizând (caietele) în afară ceea ce, de fapt, și era înăuntru: un singur Cioran, că-și amintește de bețivii Rășinariului, că se gândește cu evlavie (da!) la Bach, că e sătul de cuvinte, de scris, de vorbit...

George Banu a știut să pună în valoare și regretele lui Cioran pentru tinerețea sa absurdă, legionară, insistând în nucleul – dacă pot spune așa, – al spectacolului său, în fine, al scenariului ce avea să devină spectacol, asupra unor asemenea notații, a căror lipsă atâția au incriminat-o: „Mă gândesc la anii 1933–34–35, la nebunia care mă cuprinsese, la ambițiile nemăsurate, la delirul <<politic>>, la scopurile mele practic demente – câtă vitalitate în dezechilibru. Eram un nebun neistovit. Acum sunt un nebun, dar istovit. În realitate, nici nu mai sunt nebun, numi rămân decât resturile vechii mele nebunii" sau „Eugen cu care am vorbit îndelung la telefon despre Garda de Fier și căruia îi spuneam că resimt un fel de rușine intelectuală pentru faptul că m-am lăsat sedus de ea îmi răspunde pe bună dreptate că dacă m-am lăsat <<păcălit>> e tocmai pentru că <<mișcarea era complet nebună>>.

A nu se crede că acesta e rostul spectacolului. Am citi aceste fraze, tocmai spre a arăta celor care nu cred că ele există că... ele există. Cu tot ceea ce implică, în amonte...

Ovidiu Iuliu Moldovan era, atunci când am văzut eu spectacolul Naționalului bucureștean, un alt Cioran decât m-aș fi așteptat. Normal: nu e *Celălalt Cioran*? Vocile singurătății Marelui Îndoielnic, cei trei tineri actori și nu mai puțin tânăra pianistă, fac și ei/ele parte dintr-o idee marcată Banu–Penciulescu.

Marii autori ai spectacolului, Cioran–Banu–Penciulescu sunt, în fond, oameni care împărtășesc, în câte un fel, același destin, exilul. În viață și-n scris sau în arta teatrului. De aici și din exilul interior al actorilor, un alt/același Cioran.

Constantin Paraschivescu

Parodie inegală

D-ale carnavalului e un spectacol de teatralitate extraordinară. Inegal. Începe și continuă într-o sarabandă de măști, un fel de laitmotiv al dezlănțuirii carnavalești, figurând un „dans al cucilor" dintr-o datină populară de lăsata secului; reproduce frizeria lui Nae Girimea și odaia din spate într-un ton mohorât de mahala, într-o latură a spațiului din sala fără scenă „Camil Petrescu" pe care o cuprind mai bine cu privirea cei dinspre partea aceea; aduce în joc personaje conturate mai mult din motivațiile interpreților decât de o viziune distinctă. Astfel, se detașează evoluția tinerilor Vlad Ivanov (un Crăcănel civilizat, cu naturelul mult simțitor, care plânge de traduceri cu o sfâșiere ce smulge lacrimi de râs) și Marius Rizea *(Catindat* exploziv, cu măsele irascibile, dar apetit savuros de conversație, magnetizare și tachinare amoroasă), se disting cu nerv damele pătimașe Cecilia Bârbora *(Didina)* și Corina Dănilă *(Mița)* pe care le-am văzut la premieră. Marius Florea Vizante e un *Iordache* ce-și ține apreciabil firea în această mascaradă de suspiciuni ale palpitului sentimental, Silviu Biriș e un chelner pitic, cu mască, pe care nu-l identificăm decât amuzați la aplauze. Dar, cu părere de rău, Alexandru Georgescu nu înfioară pe nimeni cu turbarea înfoiată de gelozie a lui Pampon, creat mai mult prin accentuarea tonurilor groase vocale, iar Marcelo Cobzariu , fercheș cum se cuvine ca bărbier, nu e cum se cuvine craiul care să merite atâta tevatură din partea amantelor și amanților traduși. Sunt, firește, scene savuroase de comedie, mai ales în actul doi, al carnavalului *(Crăcănel–Pampon,* escapadele *Catindatului),* atmosfera se încinge uneori pe un joc conturat, alert, dar impresia generală e de recitaluri sporadice într-o parodie ce alternează grotescul cu stridențele.

Teatrul Național București – D-ale carnavalului **de I.L.Caragiale. Regia: Gelu Colceag. Decor: Iuri Isar. Costume: Janine. Dans: Roxana Colceag. Cu: Marcelo Cobzariu, Gavril Pătru, Alexandru Georgescu, Vlad Ivanov, Marius Rizea, Marius Florea Vizante, Cristian Crețu, Cecilia Bârbora, Tania Popa, Natalia Călin, Corina Dănilă, Silviu Biriș, Anemona Niculescu. Data premierei: 18 octombrie 2002.**

Proiecție în suflete

Ei, ce naiba, ar trebui să fim de piatră să nu ne înduioșăm la cântecul intonat cu atâta sfială și nostalgie pentru viața asta bizară și frumoasă care ne-a fost dăruită într-o clipă unică, a celor „duși" pe tărâmul celălalt! Pietrele sunt și obiectele interesului cercetătorului arheolog Mihajlo din piesa lui Dușan Kovacevic, nu ale sufletelor noastre din partea lui, dar al autorului, da. Dacă nu neapărat pe o împietrire a simțirii față de un eveniment sau altul, un om sau altul, de bună seamă a bizareriei sentimentelor, gândurilor, reacțiilor noastre pripite sau superficiale, interesate sau egoiste, de fiecare zi. Ce-mi place la acest dramaturg și cu deosebire la această piesă, care ne ia pe tărâmul de unde n-a mai venit nimeni, e căldura și dragoste cu care vorbește despre această clipă unică de pe-aici, fără a îndârji tonurile nici pe partea dramatică, nici pe cea satirică a problemelor, care l-ar fi putut ispiti, ci menținându-se doar la o dojană prietenească rostită cu har și în glumă. Și dând personajelor sale prilej să se pronunțe, să se înfrunte mai înțepat sau nu, să se întoarcă nițel spre sine cu o privire mai reflexivă, evaluându-se.

Horea Popescu a montat piesa cu câteva stagiuni în urmă la teatrul din Brașov, într-o reprezentație de un farmec autentic al hazului generos și al poeziei discrete ce o degajă. Reluarea ei pe prima scenă a țării e un prilej fericit de a o face mai cunoscută publicului și de a pune în valoare forțe interpretative de recunoscut renume în teatrul nostru, de aici și de prin alte părți. Îl invită în reprezentație pe actorul Mircea Andreescu de la Brașov, care realizează, cu o excepțională forță sugestivă și nerv, portretul unui personaj ascuțit la minte, complex, *Janko,* îl aduce pe Virgil Ogășanu pentru interpretarea discretă, cu zâmbet fin și reflecții adânci, a profesorului *Mihajlo.* Apar și Radu Panamarenco, hâtru în rolul unui brutar naționalizat de comuniști, căruia nici pe celălalt tărâm soția nu-l scutește de visuri, *Marko,* Eusebiu Ștefănescu într-un profil de doctor distins, elegant, cu aplicații muzicale, *Katic.* Fructifică însușirile profesioniștilor primei scene într-o paletă diversă, sincronizată, de la distincția discretă a Ralucăi Zamfirescu *(Mătușa Anghelina)* la ifosele expeditive ale lui Mircea Rusu *(Ivan),* de la cochetăria frivolă a Rodicăi Popescu-Bitănescu *(Lepa)* la bonomia ultragiată de destin a lui Valentin Uritescu *(Bărbierul).* Are în George Ivașcu un discipol până la sacrificiul de sine *(Peter),* în Eugen Cristea un luptător pentru o cauză perimată de istorie *(Keser),* în Vivian Alivizache o amintire duioasă a soției profesorului *(Milica),* în tânărul Marius Gâlea un lăutar inimos și păgubos *(Rozmarin).* N-am motive să suspectez echilibrul portretistic al personajelor definite aici din linii aparent simple, dar cu reliefuri de adâncime și lirism.

Plastica și muzica îi aparțin, deopotrivă, regizorului și ele întregesc o ambianță de proiecție senină și îngândurată nițel în suflete.

Teatrul Național București – Tărâmul celălalt **de Dușan Kovacevic. Traducerea: Mariana Ștefănescu. Regia, decorul ilustrația muzicală: Horea Popescu. Costumele: Florilena Popescu Fărcășanu. Cu:Raluca Zamfirescu, Mircea Rusu, Rodica Popescu-Bitănescu, Gabriela Bobeș, Valentin Uritescu, Vivian Alivizache, Mircea Andreescu, Radu Panamarenco, Eusebiu Ștefănescu, Eugen Cristea, Marius Gâlea, Virgil Ogășanu, George Ivașcu, Mihai Perșa. Data premierei: 17 octombrie 2002.**

Noapte de pasiuni și amăgiri

Greu și-a mai găsit farsa cu numărul 6 a lui I.L. Caragiale desprinderea de tradiția realist-tipologică a lui Sică Alexandrescu. Lucian Pintilie o făcuse în 1965 cu *D-ale carnavalului*, vizând paroxismul pasiunilor dezlănțuite, asemeni Valeriu Moisescu cu același text, Liviu Ciulei în 1972 cu *O scrisoare pierdută*, pe motivații mai analitic reliefate într-o acțiune veridică elaborată nuanțat. Furtunoasa "noapte" rezistă. Până în 1979, când Alexa Visarion a scos-o din onorabilitatea jupânilor cu ambiț în derizoriul mahalagesc al maidanelor „cu dragoste". A fost o viziune inedită, coerentă, cu forță satirică în direcția moravurilor sordide. A declanșat, însă, un plonjon în trivialitate pentru mai multe versiuni incoerente, fără o concepție inedită, de care nu era vinovat regizorul. Cu găselnițe de tip closet în mijlocul scenei de unde jupânul să asculte lectura ziarului în timpul altei preocupări personale, o oală de noapte cu care trece Veta prin același moment și dă să le toarne cu un polonic în farfurie ceea ce, abulică, credea că e ciorbă, junele Rică lepădându-și grabnic pantalonii după sau înainte de a intra pe ușă, cu tremurul erotic de rigoare, au apărut schelele, mai pe o latură, mai pe toate trei ale scenei, să vizualizeze fuga acrobatică a acestuia pe ele și urmărirea furibundă, au proliferat ciupituri satirice înainte de '90 la adresa demagogiei și carierismului

politic. După '90, această direcție s-a accentuat cu tricolorul agățat pe fundal ca o emblemă a fanatismului patriotic, fără nici o legătură cu „amoarea" care stârnește furtuna, dar s-a accentuat și cealaltă direcție, cu o răsturnare, neprevăzută pentru minți sănătoase, a geloziei jupânului spre Chiriac, din porniri homosexuale, că o preferă pe Veta și nu pe el. Biata farsă, obiect de experimentări obscene!

Nu credeam că va regenera într-o teatralitate autentică în această „caragialiadă", cum i-a spus cineva. Minunea s-a întâmplat în primăvară, în anul Caragiale, când un grup de tineri conduși de o regizoare debutantă, Teodora Câmpineanu, a citit cu ochi proaspeți farsa lui Nenea Iancu și a jucat-o cu o frenezie și o vitalitate comică exemplare, pe scena unei case de cultură, punându-și în valoare intensitatea pasiunilor stârnită de cea mai veche si naturală înclinație omenească. Și s-a repetat, cred eu, în toamnă, la deschiderea stagiunii festive a Teatrului Național din București, cu versiunea originală a tânărului Felix Alexa. Teodora Câmpineanu n-a vrut să inoveze, a vrut doar să joace cu sinceritate simțămintele personajelor prinse în niște furtunoase încurcături amoroase de-o noapte și s-o facă cu vervă și farmec. A reușit. Mai experimentat, Felix a venit cu o viziune nouă de teatralitate, care, normal, a surprins. Vizual și în joc. Mai întâi, un decor de oglinzi pe fundal, nu știu cum și transparente, care lasă să se vadă dincolo de ele un culoar strâmt ce ar închipui strada pe care patrulează jupânul cu al său ipistat, sau altă dată schelele de urmărire, și câteva ferestruici cu fructe, flori, închipuind case pe o pânză întunecată de noapte. În mijlocul scenei, un leagăn. Atât. Ce rost are leagănul? Întrebarea stăruie un timp, fără vreo clarificare, apoi nici n-o mai cauți, furat de joc și de ingeniozitatea efectelor comice.

Spectacolul începe cu Jupân Dumitrache în uniformă întors spre stradă, cu spatele la noi, relatându-i lui Ipingescu *"laca, niște papugii..."*, cu reflectarea mutrelor noastre curioase în oglinzi. O glumă. Sala râde. La premieră, parcă s-a și aplaudat. Semn de teatralitate împărtășită, de care regizorul n-a făcut exces prin reflectare în decor, ci prin fantezie inspirată de derularea frenetică a acțiunii. Cu ritm de cavalcadă din seria filmelor mute, contrapuncte și răsturnări neprevăzute, gaguri din belșug. Jupânul e la vârsta a doua în plină bărbăție și vigoare, mândrie și autoritate cazonă, cu care nu face să te pui. Cu atât mai mult e vulnerabil romanțul sentimental al *Vetei* (Irina Movilă) de „ochi alunecoși" pentru ceva mai tânărul *Chiriac* (Mihai Călin), dar îl întreține cu patimă și femeiască șiretenie pentru că așa e firea lucrurilor. Turbat de gelozie, Chiriac vrea să-și pună capăt zilelor cu șpanga la beregată, Veta se roagă s-o omoare mai bine pe ea dacă o știe c-un păcat, o întoarcere iute a ochilor lui spre ea – e o idee! – și îndepărtând șpanga de gât, venind la biata „inimă ușoară" cu ea ridicată. Teatralitate pură. Savoarea crește o dată cu apariția lui Rică, Dan Puric, subțirel, miop, cu o pălărie-burlan, geantă cu obiecte de idilă curată, pijama, pastă de dinți, atent cu sine, galant cu alții, glas de clavecin și mișcări studiate. Nici vorbă de haimana, personajul e ridicol din prea multă vanitate de sine, extravaganța costumației și anacronismul situației în care evoluează. Scapă de urmăritori agățându-se agil de o grindă din tavan, aceștia trec aprigi pe străduța îngustă cu pușlile în vânt, într-un ralanti contrastant cu turbarea, ca într-o parodie cinematografică, muzica are izbucniri „furtunoase" și legănări de vals – care legitimează, poate, leagănul suspendat – ce încheie aristocratic o noapte de pasiuni frenetice și amăgiri, de azi și dintotdeauna. O valorificare în esența spiritului lui Caragiale, că de stil s-a tot vorbit și fiecare îl proiectează după sine. Mie mi-a plăcut.

Teatrul Național București – O noapte furtunoasă **de I.L. Caragiale. Regia, ilustrația muzicală, light-design: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Cu: Mircea Rusu, Orodel Olaru, Mihai Călin, Rodica Ionescu, Dan Puric, Irina Movilă, Ileana Olteanu, Medeea Marinescu. Data premierei: 9 octombrie 2002.**

Adrian MIHALACHE

Gară pentru trei (surori)

După spectacole care s-au vrut înnoitoare, fermecătoare, demolatoare, ludice sau parodice, reprezentația Teatrului Național cu *Trei surori* de Cehov ne readuce în vremea când reverența în regie și melancolia în interpretare erau de rigoare. După versiunile lui Aureliu Manea (Ploiești, 1987), Alexandru Darie (Bulandra, 1993) și parodia spumoasă regizată de Petre Bokor (Ploiești, 2000), spectacolul lui Iuri Krasovski amintește prin lentoarea lui solemnă și suspinele înăbușite de celebrul spectacol al lui Moni Ghelerter (TNB 1955). A-l juca, atunci, pe Cehov, cu pedala de surdină pusă și cu o distribuție numai din „monștri sacri" era fermecător, dar și plictisitor. A-l juca astfel acum, cu cine putem și cu ce avem, e doar dezamăgitor. Curios, însă, într-un demers care pare, în ansamblu, stătut, există elemente originale, interesante, care impresionează, spărgând monotonia contextului.

Decorul romanțios, cu perdele de voal, al lui Serghei Smirnov ne pune în ambianța ecranizărilor rusești, aparținând unui gust revolut. Salonul celor trei surori, în care fiecare e binevenit să-și găsească relaxarea, ni se înfățișează astfel ca o ceainărie cu atmosferă de pension, având program non-stop. Damian Crâșmaru, în rolul doctorului alcoolic (odinioară a jucat Tuzenbach), dă, în deschidere, tonul: încet și trist. Regia nu pare a ține prea mult să imprime o linie stilistică riguroasă. Câtă vreme ansamblul sună relativ armonios (*recte* tern și monoton), totul e în regulă și fiecare poate să-și construiască rolul așa cum crede de cuviință. Cele trei surori sunt șterse. Olga (Eugenia Maci) nu este, toată, decât durere de cap. În schimb, Ilinca Goia, în Maşa, are ținută și umor. Scenele de flirt flagrant au haz și sugerează o Anna Karenina fermecată de uniforma de ofițer, dar nu mai mult decât atât. Medeea

Marinescu își compune personajul (Irina) numai din emoții și tresăriri conștiincios exteriorizate, dar fără o reală tensiune interioară. Armand Calotă este interesant și nuanțat în rolul lui Andrei Prozorov, știe să se distanțeze de propria lui ratare și pune bine în evidență sensibilitatea fină pe care o împărtășește cu surorile lui. Vlad Ivanov *(Kulâghin),* ca soț înșelat, interpretează rolul în cheie comică și este irezistibil în scena în care, plângând, văzându-și nevasta îmbrățișată de Verșinin, îngroașă patetismul până la ilaritate. Interpretarea lui ar fi surprinzătoare dacă nu ar aminti întrucâtva de cea a lui Cornel Scripcaru, deținătorul aceluiași rol din spectacolul lui Alexandru Darie. Punctul de minim al reprezentației îl constituie interpreții rolurilor *Solionâi* (Dorian Boguță) și *Tuzenbach* (Dimitrii Bogomaz), stresați și demonstrativi, ca niște studenți la examen. Datorită ultimului, despărțirea dintre Irina și Tuzenbach are umor involuntar, atât este de apăsată și tremolată. În schimb, rolurile secundare – *feciorul* (Matei Alexandru) și *doica* (Raluca Zamfirescu) – sunt bijuterii de interpretare clasică: impecabilă, elegantă, emoționantă. Cecilia Bârbora câștigă binemeritate aplauze la scenă deschisă prin interpretarea inteligentă și plină de nerv a rolului *Natașei.* Revanșa parvenitei a fost jucată cu aciditate, dar fără vulgaritate.

Există însă un element realmente nou și surprinzător în acest spectacol, care, în contrast cu întregul, trezește, prin el însuși, tot interesul. Este vorba de abordarea cu totul neașteptată a lui *Verșinin* de către Mircea Rusu. Suntem departe de versiunile romantic-rafinate de altădată. Verșinin, în spectacol, nu este nici Vronski, nu este nici individul de excepție, neînțeles de colegi și de consoartă, ci un militar cu maniere cazone, brutal, neîndemânatic, ridicol și rigid. Mircea Rusu joacă pe sârmă, ca un acrobat, un capăt fiind agățat în text, celălalt în subtext. Contrastul dintre replicile elevate și intonația cazonă este de mare efect. Scena despărțirii de *Maşa,* când îndrăgostiții dezlănțuiți trebuie despărțiți cu forța, face parte parcă dintr-un alt spectacol, unul proaspăt, inteligent și ironic. Măcar pentru a vedea un nou Verșinin, merită de mers la *Trei surori.*

Încântarea este însă repede înecată de finalul melodramatic, în care muzica de film siropos a lui Kiril Mihalev aduce batistele la nas și ochii pe ceas. Totul se termină ca în *Gară pentru doi* (de fapt, „pentru trei"), cu plânsete, regrete și suspine. Cele trei surori se îndepărtează încetișor de noi, fluturându-și batistele. *Koneț Filma.*

Teatrul Național „I. L. Caragiale", București - Trei surori **de A. P. Cehov. Regia: Iuri Krasovski. Scenografia: Serghei Smirnov. Muzica: Kiril Mihalev. Distribuția: Armand Calotă, Eugenia Maci, Ilinca Goia, Medeea Marinescu, Cecilia Bârbora, Vlad Ivanov, Mircea Rusu, Dimitri Bogomaz, Dorian Boguță, Damian Crâșmaru, Raluca Zamfirescu, Matei Alexandru.**

Claudia LIPAN

Cârligul funcționarului public

Spun *Revizorul* și mă gândesc imediat la gubernia rusească ținută sub obroc. Nu mică mi-a fost mirarea când am văzut în spectacolul regizorului rus Serghei Cerkasski gubernia transformată într-o uriașă mașinărie gonflabilă. Bureți uriași de pânză (limitând grotesc spațiul casei primarului), închipuie apa alunecoasă, deasupra căreia plutește toată farsa tânărului *Hlestakov*, liber profesionist în neșansă, cartofor, un coate-goale nu fără sclipirea de isteține care îl trece în fața mărunților funcționari de provincie drept inspector din Capitală. Nenorocirea oamenilor din scrierile gogoliene sunt ridiculizate de situațiile în care se află. În cazul regiei lui Cerkasski și a scenografiei semnate de Mihail Mokrov, ridicolul izvorăște

de undeva din decorul commediei dell'arte, din costumele înflorate ale personajelor, care nu mai rezervă, astfel, nimic din umilința și atributul moral al omului de rând.

Aproape că nu există nici un om de rând în acest tablou. Excepție fac măscăricii târgului, *Bobcinski* și *Dobcinski*, excelent interpretați de George Ivașcu și Șerban Ionescu. Servili și lingușitori, ei apar ca *Farfuridi* și *Brânzovenescu*, își adjudecă ideile în funcție de mărimea burții și răspândesc zvonurile cu superioritatea unor inițiați. Cu tipicul și aerul lui de Charlot, George Ivașcu aduce mult farmec personajului. Prin modul în care se pitigăiește, prin efortul de a călări un cal imaginar prin toată scena, prin demascarea unui om cu multe speranțe neîmpărtășite. Îl scoate din galeria de portrete ale unor petrecăreți, leneși și risipitori măcinați de preocupările lor mărunte. Este la rândul lui la un pas de a-și pierde noblețea, dar ieșirile de zurbagiu hazliu nu îi permit una ca asta. Nu suportă întreruperi, citește caracterul pe chipul oamenilor, este în stare să devină corupt pentru ocheade prin gaura cheii. Șerban Ionescu, aparent diferit în joc și imagine, ia aerul unui hăbăuc sentimental fără drept de replică. Încuviințează tot ce crede *Bobcinski*. Iar în spectacol, actorul se impune printr-o disproporție a corpului, devenind, în lipsa personalității, o imagine reușită a sfioșeniei netrucate din mișierul bicisnic.

Interesantă viziunea lui Mokrov de a-i lăsa pe cei mai renumiți funcționari-potlogari (Eugen Cristea, Alexandru Georgescu, Radu Gheorghe) să gândească într-o saună soarta falsei administrații a târgușorului. Sunt puritani în fața proaspătului anunț dinspre „lumea bună"; acolo unde se hotărăște și soarta lor. Eugen Cristea este *primarul* care își plătește vinovăția prin păcatele subordonaților. Într-o singură zi ascunde gunoiul întregii funcționărimii. Rolurile interpretate de Florina Cercel (*soția primarului*) și Ileana Olteanu (*fiica primarului*) se hrănesc prea mult din provincialitatea înțepată sau ticăită a femeilor educate între ispita avariției și treapta servituții. Țipete, isterii, culori stridente în obraji, valuri furioase printre bureți umflați ș.a.m.d., iată care sunt instrumentele de joc a două actrițe care, altminteri, ar caracteriza reușit personajele.

O expresie favorabilă piesei este construită de plastica lui Marius Rizea (*Dirigintele poștei*), sincer, fără ieșiri în evidență chinuite. Bolișteа lui este clară – împins de puteri nefirești, vrea să deschidă orice corespondență.

În calitate de fals revizor, Dan Puric nu este cu nimic diferit de ultimele apariții pe scena Națională. *Hlestakov* își tranformă dezavantajele în atuuri, trăiește pe piciorul borfașului care se mulțumește cu un stomac ghiftuit. Dan Puric se apropie de portretul contopistului măgulit de rangul pe care nu-l are, dar recunosc: am așteptat cu sufletul la gură să văd ceva mai mult decât un exercițiu corporal (de altfel minunat într-un spectacol personal de pantomimă), decât o resursă de expresivitate prea des folosită, decât un cârlig la public... Pauzele marcate patetic prin zgomot de fond, agitația promiscuă a personajelor, formula picarescă sufocată de un decor lipsit de metafore, toate nu fac din spectacol altceva decât un spațiu cuprins treptat de o eroziune înceată. Parcă lipsește țărâna din care s-au plămădit în urmă cu un secol rânduielile acestor oameni și, o dată cu ele, capacitatea noastră de a le mai înțelege. Eu una, aș fi vrut să înțeleg mai bine suferința neînsemnatului *Bobcinski*, anonimatul servitorului *Osip*, curiozitatea *poștașului*, ierarhia râvnită de *primar*. În lipsa acestor repere, montarea *Revizorul* de la Teatrul Național rămâne pentru mine opțiunea regizorului de la Teatrul de Dramă „Pușkin" și Teatrul Academic din Moscova, opțiune având la bază spectacolul cu același titlu din 1926 al lui Meyerhold, pe care de fapt nu l-a văzut.

Teatrul Național București – Revizorul **de N. V. Gogol. Regia: Serghei Cerkasski. Scenografia: Mihail Mokrov. Muzica: Igor Rogalev. Coregrafia: Galina Kondrasova. Cu: Dan Puric, Eugen Cristea, Alexandru Georgescu, Florina Cercel/Maia Morgenstern, Ileana Olteanu/Irina Movilă, Radu Gheorghe, Alexandru Hasnaș, George Ivașcu, Șerban Ionescu, Emil Mureșan, Bogdan Mușatescu, Marcelo Cobzariu, Marius Rizea, Alfred Demetriu, Carmen Ionescu, Natalia Călin, Iuliana Moise.**

Andreea DUMITRU

Sabatul celebrat cu tescovină

Aducându-ne aminte că, inițial, ***Gaițele*** lui Kirițescu erau locatarele unui *viespar*, Alexandru Dabija le readuce în sfera insectarului pentru a le observa cu pasiune de entomolog. De aici, poate, impresia de eleganță stilistică, oarecum aseptică, lăsată de spectacolul pe care îl semnează la „Odeon", de aici tăieturile dintre cadrele-secvență, cu personaje încremenite ca himenopterele sub ochiul microscopului.

Prima surpriză a montării vine din soluția scenografică, atipică pentru mizanscena unei drame burgheze. Obsedantul refren *Lasă, frate, că suntem în familie* e ilustrat de Vittorio Holtier cu o minuție care pune în valoare esența. Câteva piese de mobilier (bufetul bătrânesc e supraetajat cu intenție comică) și spațiul se rarefiază, ștergând din memorie clasicele decoruri în stilul epocii, interioare prăfuite și claustrante. De n-ar fi vacarmul strident al celor trei Dudulene, spectatorul le-ar putea confunda cu niște molii sâcâitoare. Asta și din pricina covoarelor opulent etalate pentru a da idee despre gustul vulgar al neamului prost. Moliciunea țesăturilor atenuează parcă dramele de alcov, țipătul isteric al gaițelor. Dispunerea lor succesivă în adâncimea scenei creează profunzime și perspectivă, dar și coridoare înguste ce favorizează conspirațiile. În actul final, un mic covor suspendat ține loc de stâlp mortuar, viu colorat, ce e drept, în acord cu buna dispoziție a unui parastas de cheflii. Hăul negru al scenei se extinde atunci ca o sugestie pentru neantul (a se citi *spițer*, la indicația lui *Georges*) în care se dizolvă această lume bezmetică, dar și pentru câmpiile nesfârșite străbătute fără țintă de păsări limbute.

Regnul animal își începe domnia, umanitatea coboară în viscere: *Nu știu cum o fi pe lumea ailaltă, dar pe mine durerea mă leșuiește la stomac,* constată cu umor negru *Aneta* (Dorina Lazăr). O instinctualitate primară, imposibil de cenzurat, trădează și tratamentul aplicat celor întorși în mijlocul cârdului după o lungă absență. *Wanda* (Ana-Maria Moldovan) e cântărită din priviri, pândită, adulmecată la propriu. Prezența ei excită simțurile adormite ale locatarilor oploșiți demult într-un decor cu care au făcut, între timp, corp comun.

Cea mai incitantă propunere a lecturii regizorale se sprijină pe travestiurile realizate în cheia șarjei și a caricaturii de către Constantin Cojocaru (*Zoia*) și Ionel Mihăilescu (*Lena*). Fertilitatea des invocată a femeilor din neamul Duduleanu e pură teorie, în viziunea lui Dabija, dacă excludem statura de matroană decrepită a *Anetei*. Uscate, rigide, aproape mumificate, celelalte gaițe sunt descrise cu mijloace de o teatralitate excesivă: costumele îmbracă pretențios forme plate, perucile sunt montate la vedere, machiajul nu ascunde, ci subliniază cu stridență. Această „recuzită" sofisticată, purtând amprenta Irinei Solomon, pare împrumutată din arsenalul vestimentar al travestiților de astăzi.

Disprețul față de sfera existenței private, practica spionajului și a calomniei reflectă moralitatea agresivă a personajelor. Dabija ne avertizează astfel că într-o comunitate ai cărei membri nu pierd nici un prilej de a se ataca și înfiera reciproc, făcând un adevărat cult pentru dezgroparea adevărurilor abjecte, concurența devine adversitate ireconciliabilă. Ea alterează miezul intim al ființei, deci și identitățile sexuale. Aproape fără excepție, dacă ne gândim la *Lena*, *Zoia* sau *Fräulein* (în interpretarea Virginiei Rogin, un soi de femeie-comisar), poate și la *Mircea Aldea* (căruia Marius Stănescu îi compune un profil matern), eroii duc o viață sexuală compromisă de înclinații stranii, cu deraieri mărturisite spre abuzuri și adultere.

Competiția acerbă care denaturează relațiile dintre surori ori dintre frații *Georges* (Petre Nicolae) și *Ianache* (Pavel Bartoș) este în fond un complicat joc de complicități și sabotaje, în care rolurile și taberele se schimbă arbitrar. Dar poate că tocmai această stare conflictuală, iscată aparent din nimicuri, permanent întreținută, conferă comediei lui Kiriițescu o inepuizabilă notă de actualitate.

Autorul evoca, după cum se știe, lumea de dinaintea primului război mondial, care, pe buza prăpastiei, își trăia, cu „bucurie diabolică", ultimele clipe. Și în spectacolul lui Dabija o lume se agită în vecinătatea morții. Spiritul funebru contaminează tot ceea ce vine în contact cu bătrânele gaițe. Comunicarea în sânul clanului infernal are loc doar prin formule de cod: imprecații, semne, vise rău prevestitoare. E un fel de a spune că imensa lor nimicnicie nu poate fi disimulată decât prin ritualuri severe. Atunci când își cultivă ambiguitatea sexuală, când își recenzează cu patimă morții, trioul pune în practică un ceremonial întunecat, dar de o fascinantă vitalitate. Sabatul celebrat cu tescovină.

Lumea lui Kiriițescu e o lume bizară, ieșită din matca naturii, dar tocmai resorturile ei intime – apetitul pentru sordid și macabru, o instinctualitate exacerbată – îl fascinează pe regizor. Sub lupa sa, demonii se dezlănțuie într-un monstruos tablou comic pentru a fi reduși, o clipă mai târziu, la scara bietelor himenoptere țintuite în insectar.

Teatrul Odeon – Gaițele **de Alexandru Kiriițescu. Regia: Alexandru Dabija. Decorul: Vittorio Holtier. Costumele: Irina Solomon. Cu: Dorina Lăzăr, Ana-Maria Moldovan, Elvira Deatcu, Carmen Tănase, Virginai Rogin, Ionel Mihăilescu, Constantin Cojocaru, Mirela Dumitru, Marius Stănescu, Petre Nicolae, Pavel Bartoș.**

*La Teatrul Național triumfă **Tache, Ianke și Cadâr**, la "Nottara" face săli pline **Titanic-vals**, la Comedie are premiera **Escu...**, iar Odeon-ul oferă publicului **Gaițele**, poate cea mai neortodoxă dintre aceste montări. A fi retro dă bine, mai ales dacă lansezi în scenă așii: regizori și actori-vedetă. Comedie, nume mari, parfum interbelic - o ecuație în care directorii de teatre văd garanția succesului de public. La Odeon, piesa românească reprezintă "contraoferta" la textele contemporane "șocante" aduse în scenă de tineri regizori, în cadrul unui proiect care a scos la iveală, după părerea directoarei Dorina Lazăr, "aprehensiunea pentru violență" a unei generații, a unei epoci.*

DORINA LAZĂR despre Gaițe...

Este un spectacol controversat și asta e foarte bine. Unii spun că e un spectacol superb, modern, care răspunde vremurilor de acum, altora nu le-a plăcut... ba chiar, în revista „Star", despre care nici n-am știut că există, o domnișoară scria: „să nu mergeți la **Gaițele**, chiar dacă vi se promit bani la ieșire". Un asemenea îndemn din partea unui om „de cultură" n-am pomenit în 41 de ani de carieră. Oricum, e un spectacol pe care noi cei din distribuție îl jucăm cu o plăcere nebună și pe care toată lumea abia așteaptă să îl ducem în turnee prin țară. Repetițiile au fost superbe, era imediat după Paști și am trăit cu toții ca într-un fel de cantonament spiritual. Spectacolul s-a scos la public în patru săptămâni.

Am fost pusă în situația de a juca cu două ***gaițe*** în nădragi... Nu știu dacă asta mi-a modificat personajul. Din punctul meu de vedere, el așa a fost structurat, în acele condiții care mi se par extraordinare. La primele două repetiții pe scenă, când partenerii mei (Constantin Cojocaru și Ionel Mihăilescu – *n. red.)* au venit în pantaloni și în cămașă, le-am zis: nu se poate, puneți-vă ceva, o pălărie, o fustă, pentru că nu pot să joc cu voi așa... Acum mărturisesc deschis: nu știu exact de ce a făcut Dabija distribuția așa. Chiar am

bănuit că a ales soluția asta pentru că nu a avut încredere în mine și a vrut să mă flancheze, să-mi dea două cârje, să potențeze *côté*-ul comic. S-ar putea, nu știu... Oricum mi-e foarte bine.

Soluția scenografică este sublimă... Este visul meu de director și de actor să jucăm pe o scenă goală, să nu mai existe decoruri care ne strivesc și ne omoară. Pictorii scenografi în ultima vreme se străduiesc care mai de care să rupă gura celuilalt cu un decor cât mai sofisticat și superb uitând că, de fapt, lumea vine să-i vadă pe actori...

... și despre ANETA DUDULEANU

E un rol pe care am fost sigură că-l voi juca încă de când am dat examen la Institut. Aveam 17 ani. A fost un pariu pentru că toată lumea, cei din generația veche, atunci când spun *Aneta Duduleanu,* se gândesc la Sonia Cluceru, la doamna Timică, la Nelly Nicolau, iar în zilele noastre, la Draga Olteanu și la Tamara Buciuceanu. Ba chiar Horea Popescu ne-a făcut o surpriză și a reîntinerit pelicula **Cuibului de viespi**, prezentând-o exact în perioada în care am avut premiera cu **Gaițele**. E un rol de care mi-a fost teamă, mărturisesc. Chiar în seara în care am știut că sunt în sală Tamara sau Draga, am jucat cu inima strânsă și cu emoții mari. Am o carte de vizită dată în seara premierei cu flori, în care scrie: „Succes din partea Anetei, stăpâna a nouă moșii, Tamara Buciuceanu, către noua stăpână a celor nouă moșii".

Personajul există și astăzi..., cum să nu existe. Dar m-am surprins eu vorbind așa de nenumărate ori, în relațiile cu fiică-mea, iar doamna de la casa de bilete mi-a spus: „Vai, doamnă, când mă uit la dumneavoastră, o văd pe soacră-mea". Noi ăștia suntem și în zilele noastre, relațiile interfamiliale astea sunt. Ne păstrăm aceleași calități sau defecte de șefă de clan. Eu zic că în societatea civilă ne aflăm într-un început solid de matriarhat.

Ion CAZABAN

Covoarele lui Holtier

Mai mult decât în alte montări, *Gaițele* lui Kirițescu la „Odeon"-ul bucureștean ne fac să presimțim ceva ce nu se lasă expus direct și răspicat. De la începutul spectacolului decorul lui Vittorio Holtier atrage privirea spre covoarele suspendate neobișnuit, ca niște cortinete viu colorate, agățate ici-colo pe verticală și în adâncimea spațiului scenic. Covoare țărănești de diverse facturi stilistice (oltenești, muntenești) secționează spațiul, îl animă cu culorile lor contrastând cu negrul vetust al mobilierului. Suprafețele nemișcate sugerează cromatic ca în teatrul simbolist de odinioară și semnalează, poate, ceea ce este și va rămâne ascuns , nespus, imprecis în profunzimea dramatică a piesei. De la început, deci, ele ne pun în situația să iscodim dincolo de cele văzute și să așteptăm ceva ce întârzie să se arate din spatele lor... Ele formează cadrul de sugestie al unei comedii în care intuim ceva în plus decât relatează, aflat dincolo de discuțiile cotidiene ale bătrânelor „gaițe" și amuzamentul ironic în care ne antrenează –

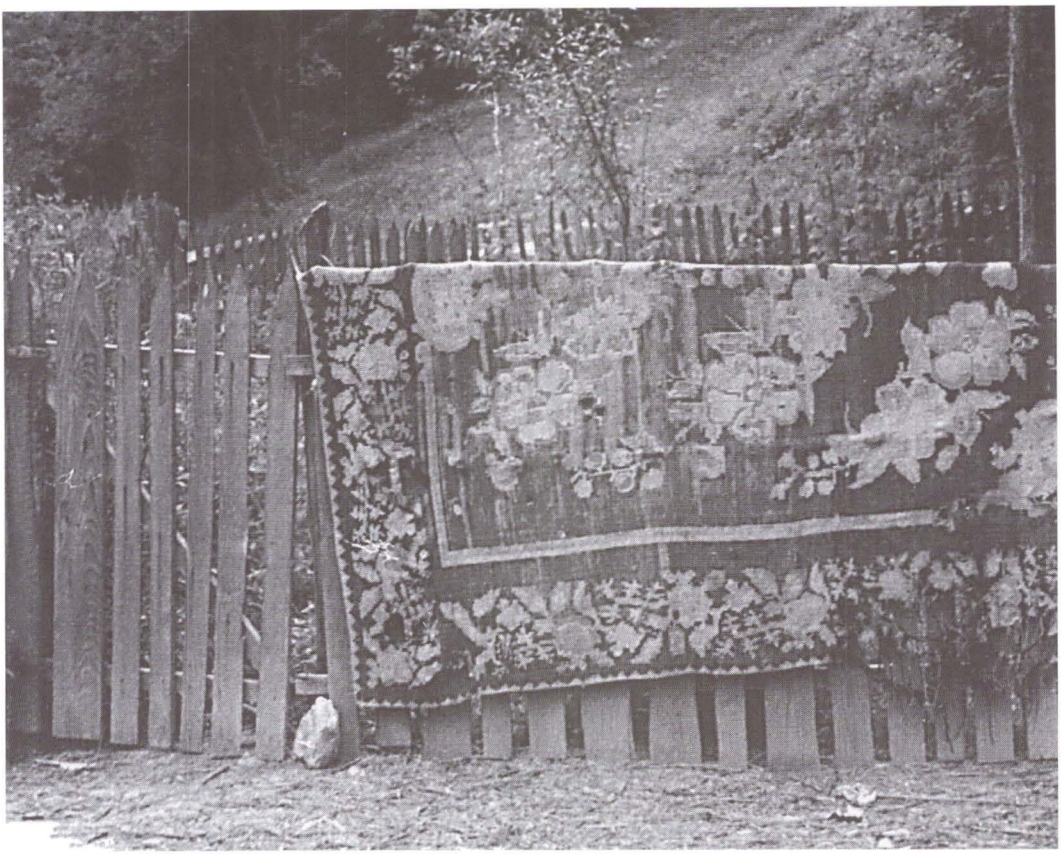
ironia autorului fiind vizibilă în diferite tonalități și în momentele de febră pasională sau de melodramă stridentă. Cu trei decenii în urmă, regizorul Aureliu Manea remarca nu numai „melodrama burgheză", ridiculizată de la distanță, dar și umorul straniu, prezent uneori, sau referințele onomastice (*Faustin*, *Margareta*) care dau de gândit...

Dincolo de pitorescul vieții și al morții provinciale de altădată, presimțim neliniștitor o tensiune existențială cu cauze adânci și tulburi. Nici monotonia zilelor petrecute în aerul închis al saloanelor tapetate, nici acel du-te-vino ce măsoară invariabil „strada mare" a orașului, nici popasul final pe aleile cimitirului nu o explică, nu o limpezesc.

Piesa transcrie atent un mod egoist de a fi, un mod versatil de a vorbi, aruncând adevărul în față și, totodată, prefăcut fără efort. Spectacolul regizat de Alexandru Dabija la „Odeon" sesizează" exact nu numai relațiile dintre personaje, dar și relația fiecăruia cu el însuși (travestiurile fiind o soluție optimă în alcătuirea distribuției, dar și una care va pune în evidență masca personajului). Dacă dorințele și plăcerile, maniile și tabieturile poartă amprenta unor mentalități, privirile încordate, sticlirea ochilor nu sunt doar reacții de o clipă, ci trădează – fie și în registrul comic al hachițelor celor trei bătrâne – un „ambiț" nesatisfăcut, nevroza ce-i agită pe toți. Izbucnirile isterice sunt frecvente – râdem și surâdem destul de acru în fața unei lumi ce discută prea aprins și gesticulează nervos, până la încăierare. Alături de negrul majorității costumelor, paloarea tinerilor frapează. Locul este nociv pentru ei și provoacă manifestări extreme (*Margareta* vomită, apoi își sărută cu disperare iubitul). Este un loc ostil „cuibul de viespi", unde sinuciderea *Margaretei* se desfășoară sub privirea bătrânelor care, voluntar sau involuntar, nu intervin.

În acest spațiu cu mobilier vechi, uzat, întunecat, covoarele aduc viața culorilor. Și nu numai atât. Într-un climat din care vulgaritatea nu-i absentă, dimpotrivă, nici pornirile instinctuale, nici calculul interesat, ele par semnul unei spiritualități mai presus de toate. Unele răspândesc în plan motive vegetale, altele – stilizări geometrice. Undeva, un covor aproape idilic înfățișează o căsuță albă în chenar de frunze... La expoziția sa de pictură, deschisă anul trecut, Holtier prezentase tablouri cu covoare întinse la soare, pe frânghie – tablouri premergătoare conținând, în smaltul multicolor, conturul unor cortine peste profunzimi inaccesibile.

Pe scenă, luminate de reflectoare, covoarele au o prezență inițial masivă, care se modifică treptat de la un act la altul. Patul metalic (de epocă) pe care suferă, se zbate și se sinucide *Margareta* are ca fond pata de ocru tomnatic a unor covoare superbe, lângă care altul alunecă anume spre kitsch, cu amorașii săi printre ciorchinii de struguri. În ultimul act, însă, la masa de parastas, marile covoare au dispărut. Culorile lor calde s-au stins. Doar unul verde, de dimensiuni reduse, atârnă ca un prapur deasupra mesei cu colivă și tescovină. Alături se află patul *Margaretei* acoperit cu văl negru. Măsuța cu candelă și fotografia decedatei...Acum, câteva covoare acoperă doar masa unei petreceri indiferente („viii cu viii"), oarbe, în fond. În meschinăria și vulgaritatea lor sufletească, personajele nu văd drama unei vieți trăite fals, nici apropierea unei morți fără eternitate... Astfel, comentată piesa, decorul lui Holtier își multiplică înțelesul. În spațiul întunecat, aproape vid, culorile pâlpâie intens, apoi se retrag ca o viață stinsă, ca un sens pierdut. Estetica stilizării covorului respinge realismul urâtului cotidian și justifică vizual ironia acidă din comedia lui Kirițescu.



Vittorio HOLTIER

Dintr-o poveste cu covoare...

... Și am văzut „odată ca niciodată", într-o curte în care iarba izbucnea printre lespezi mari de piatră, sub un nuc cu frunze verzi ca fierea și lângă o casă pe a cărei prispă stătea la zvântat o ie albă ca zăpada, alături de o căruță zdravănă, fie tocmai venită, fie gata să plece pe undeva, un „macat" cum nu se poate mai somptuos, de o somptuozitate asiriană; „brosat" – în termeni tehnici –, țesut „cu undreaua", cum zic țărăncile; cărnos, un câmp dreptunghiular de proporțiile a două pătrate, în fiecare fiind înscrisă câte o coroană bogată din ghirlande de flori, frunze păsări, totul înconjurat de un chenar gros și el din două șuvoaie împletite rombic.

Tonuri de verde crom, ocruri, brun, galben, roz, în potriviri sobre, ce mângâie ochiul și încălzesc inima cu rezonațe profunde, solemne, nostalgice – ca o muzica de Bach.

Poate doar la Chambord, într-o sală de piatră gălbuie (cum este toată piatra – aspră ceară – din care stă zidit maiestuosul castel, maiestate generată de autoritara schemă cruciformă a lui Leonardo da Vinci, care i-a schițat atât de ferm planul), sub bolțile sprijinite pe nervuri în arcuri turtite, ca cele ale stilului Tudor, cu casete pecetluite de ezoterica salamandră din armoariile lui Francisc întâiul –

admirând grelele tapiserii ce îi împodobeau pereții, să mai fi avut senzația aceasta de plenitudine și sonoritate pe care, uneori, țesăturile monumentale o pot emana.

Văzute de sus, din balcoanele care se deschid de pe palierele celebrelor scări de acces principal cu spiralele planurilor lor de ascensiune încrucișate, de la nivelul unde sunt agățate, desfășurându-se în perspectivă, de pe pereții înalți de patru metri, aceste fastuoase tapiserii – „gobelin"-uri ori „arras"-uri – văluresc în verde crom, verde de China, cenușiuri subtile, cu accente de aur și argint și cad ca niște tăcute cascade de imagini și, poate, și lumina ușor razantă le adaugă un plus de pregnantă materialitate, de teatral... cad în sălile de onoare, atârnând ușor ondulate, ca niște aurore boreale, dar nu diafane, ci țesute paradoxal din magme de malahit, jasp, jad, din mlaștini, noroaie, piei de rinocer și smaragde curgătoare; fosforescențe de aur și argint strecurate de firul de Cipru pâlpâie tenebros deasupra pavimentelor de cărămidă ceruită, în preajma unor urieșești mormane din stânjeni de lemne, îngrijit clădite, pregătite demonstrativ și impresionant a hrăni – pasămi-te – giganticele șemineuri ale castelului; iar forma acestor masive stive cubice din bușteni de stejar despicați pentru foc, iată, îmi evocă masivitatea unui simplu lădoi – „hambar"- sălășluind într-un șopron-bucătărie din gospodăria în care stăpânea pe o culme, minunata țesătura, cea care mi-a oferit prilejul prezentelor divagațiuni; acest „hambar" era un corp cu cvasicubic, din scânduri zdravene tăiate din bardă, siluetă romanică, de o putere extraordinară: tapiseriile de la Chambord și stivele de lemne ce făceau un raport de tridimensionalitate inedit și necesar cu ele, iată că sunt singurele imagini ce pot ține piept unui similar raport între un covor țărănesc românesc din zona Văii Buzăului și un hambar de grâne încheiat din lăturoaie grele cioplite în stejar!

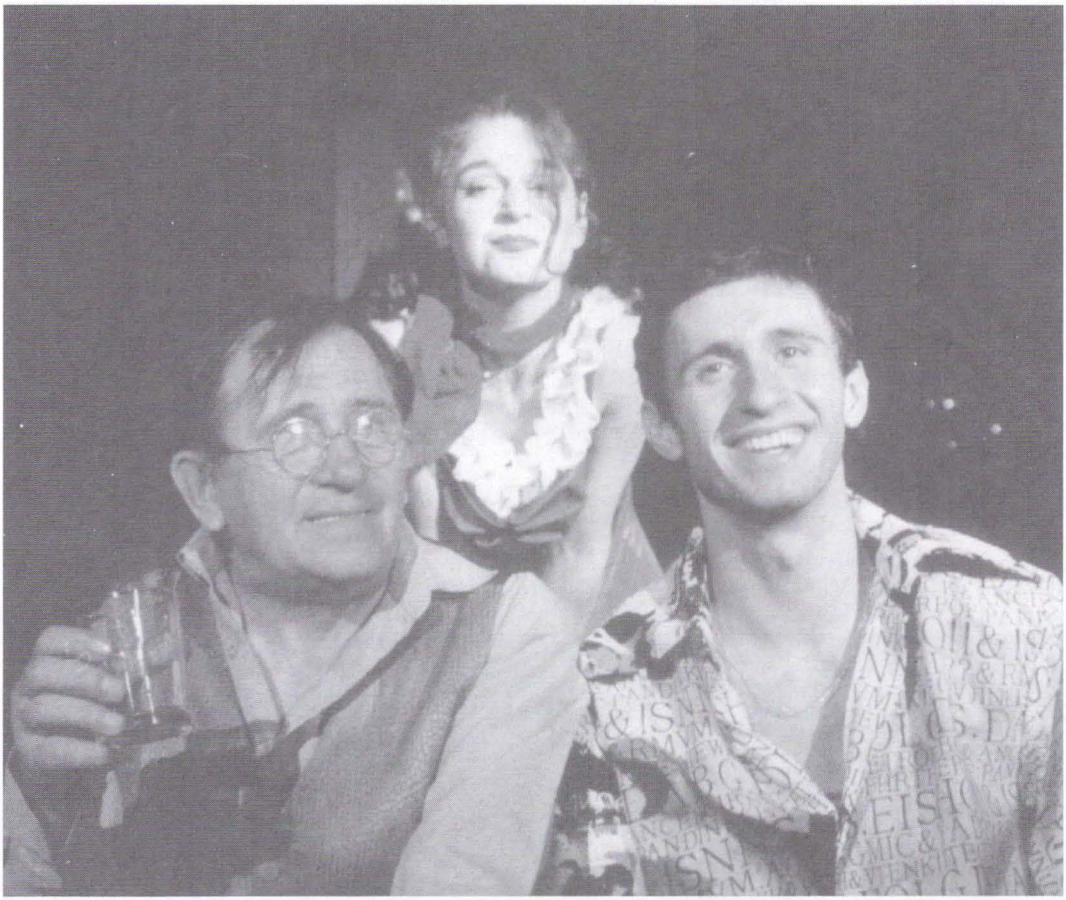
De la întâlnirea fatidică cu acest covor am devenit un împătimit al acestui gen artistic; visez de atunci la un atelier, spațiu generos, vast, în care în afara celor strict necesare activităților – oricare ar fi ele – să nu fiinţeze cu scop decorativ decât aceste două obiecte țărănești, de o forță expresivă rar întâlnită: pe un perete văruit (ori din bârne sau piatră), acest covor, povestit mai sus, și în fața lui, profilat pe miraculosul ecran, cubul de stejar , „hambarul" , odihnindu-se la rându-i pe o largă podea de scânduri proaspete de brad curat: iar pe hambar, poate, un „borcan" – amforă voinică de Mânzălești ori Lopătari – ceramică aptă de a face tainica trecere, cu rotunjimile sale robuste, de la cubul hambarului – arhetip al tridimensionalității – la suprafața plană a covorului, convenție a altui arhetip încărcat și el de un noian de semnificații.

Și gândindu-mă la ele, la covoare, și urmărindu-le rostuiala, am început să înțeleg că orice țesătură, urzeală și bătează, verticală și orizontală, este o teoremă a punctului ce rezultă din figurarea crucii, a punctului infinitezimal care își pierde materialitatea sau, mai bine zis, își câștigă imaterialitatea, expresie a Omniprezenței.

Pentru mine acum, în povestea covoarelor, ceea ce este mai frumos și mai adânc îmi pare legătura pe care – închipuind cu flori și păsări grădina – o face-mediat-covorul cu închipuirea Raiului. Căci Raiul este șoptit cu dor și smerenie de orice grădină, fie ea un minuscul strat de flori, ori doar vreun oarecare ghiveci purtând o prizărită, singură floare.

Covor, grădină, Rai, iată cum se îngaimă în cugetul meu o poveste peste care îmi plec ochii și inima tot mai adesea și tot mai atent.

Mărturie a acestei acestei benigne obsesii, un sobor de covoare s-a așezat în zbor nemișcat printre *Gaițele* lui Kiriţescu, ale lui Dabija, ale extraordinarei distribuții de la „Odeon", încercând să aducă în scenă, contrastant cu agitațiile lumești ale eroilor, dimensiunea echilibrat hieratică a unei Românii fabuloase, profunde și perene, în a cărei realitate autorul prezentelor rânduri crede cu conștiinciozitate și disperare.



Marina CONSTANTINESCU

Mizantropul

Înalt, subțire, osos, cu un nas grecesc, sociabil și aparent aiurit. Greu de uitat în rolul Revizorului din spectacolul lui Lucian Pintilie, înaripat în *Leonce și Lena*, sofisticat în *Mizantropul* lui Valeriu Moisescu, tot la Bulandra: Virgil Ogășanu. L-am văzut de curând, în deschiderea stagiunii, pe scena Studio a Teatrului „Nottara", într-un rol pe care și-l asumă cu enorm farmec. Este vorba despre bătrânul din *Uzina de plăceri S.A.* (un titlu mai comercial, poate, decât cel original: *Ca zăpada și cei doi*), piesa dramaturgului Valentin Nicolau. În fond, și autorul, și protagonistul, și regizorul Alexandru Berceanu, și scenografa Ina Isbășescu debutează pe scena aceasta, împreună, și nu mi se pare deloc puțin lucru, fie și pentru miza aruncată în proiect de cei care l-au propus, inițiat și susținut: Doina Papp și Mircea Diaconu. Când am citit prima oară textul lui Valentin Nicolau, mărturisesc că nu l-am „văzut" pe Virgil Ogășanu în rolul unui pensionar ticăit, demodat, zăvorât cu șapte lacăte de lume și de oameni, desprins de zgomotul cotidian, plutitor pe planeta singurătății, suspendat în timp

și spațiu. Dar este absolut extraordinar. Își alcătuiește coordonatele personajului cu pace, își asumă ritmul lui, îi preia umorul și spaimele, automarginalizarea, obsesiile, îl încarcă cu spirit ludic, cu aerul unui romantic rătăcit în zilele noastre. Virgil Ogășanu a găsit un sprijin real în scriitură, în firescul poveștii, al replicii, în special, un câștig enorm pentru tipul nostru de a scrie teatru. Aici filosofia nu devine pretext pentru lungi și demonstrative tirade, care își anulează sensul în vâltoarea cuvintelor fără șir, fără noimă. Experiența de viață, o modalitate de a observa lumea, eul propriu și pe cei din jur, raportarea la trecutul existenței și la prezent sunt esențializate în replici consistente, grele, care definesc un personaj, relațiile cu cei doi tineri ce dau buzna în viața Bătrânului, situațiile ce decurg de aici, atmosfera. Pașii Bătrânului interpretat de Virgil Ogășanu, gesturile mărunte, mereu aceleași, traseele repetitive din camera modestă cu parfum de naftalină, pudorile și prejudecățile, generozitatea cu care își susține partenerii tineri pe scenă, fac din acest mizantrop contemporan cu noi, unul dintre rolurile minunate, solide din cariera actorului. Acest spectacol este un mic recital.

Există, însă, în construcția spectacolului, un dezechilibru, care se face simțit în special în partea a doua (N-am înțeles utilitatea pauzei. Obiectele câștigate în fel și chip din febra jocurilor stupide puteau să umple scena la vedere. Nu cred că trebuia întrerupt ritmul pentru o rezolvare tehnică). Aici amploarea personajului

mai sus amintit se diminuează și crește în importanță acela al *Chiriașului,* interpretat, total sub așteptări, din punctul meu de vedere, de Dragoș Bucur. Din pricina asta, spectacolul se înclină într-o parte, îi scad forța și savoarea, îi slăbește aplombul. Superficialitatea jocului lui Dragoș Bucur contrastează și cu naturaleța Crenguței Hariton, *Telefonista,* care nu face rabat de la alcătuirea paradoxală a unei femei de la linia erotică, altfel o persoană inocentă, cinstită. Mă tem că nici spațiul realizat de scenografa Ina Isbășescu nu nu dă o anume dimensiune montării, nu îi clarifică o identitate subiectului, tensiunilor care se nasc în garsoniera unui bătrân singuratic peste care se năpustesc agresiv doi tineri ai prezentului imediat.

Oricum, nu mi se pare lipsit de importanță și de curaj, totuși, că regizorul Alexandru Berceanu s-a oprit asupra unui text românesc bine scris, al unui dramaturg recent descins în breaslă. Un lucru este indubitabil și indiscutabil: apariția lui Virgil Ogășanu.

Teatrul "Nottara" – Uzina de plăceri ***S.A.*** **de Valentin Nicolau. Regia: Alexandru Berceanu. Scenografia: Ina Isbășescu. Cu: Virgil Ogășanu, Crenguța Hariton, Dragoș Bucur, Ilie Anda. Data premierei: 4 octombrie 2002.**

Un împărat la Târgu Jiu

De Sfântul Dumitru, la Târgu Jiu, au avut loc ample manifestațiuni cu ocazia inaugurării oficiale a Teatrului Dramatic „Elvira Godeanu". Sigur că orice deschidere a unui spațiu de cultură nu poate fi decât un prilej de bucurie și de speranță că lumea are nevoie și de *altceva.* Că spiritul nu a fost alungat de tot din cetate. Proiectul acesta, despre care am știință de prin 1993, îi aparține unui actor de la Teatrul Național din Craiova, Marian Negrescu. Nu pot decât să am cuvinte de laudă pentru toți cei care, artiști fiind, au o asemenea energie încât să dea naștere unor locuri în care teatrul, muzica, artele vizuale, întâlnirile literare să atragă ochii și urechile concitadinilor.

Teatrul este o construcție modernă, cochetă, situată în centrul orașului. Deocamdată trupa este formată și din mulți actori amatori. Chiar dacă unii au terminat unele facultăți particulare sau sunt încă studenți la Universitatea Babeș Bolyai din Cluj. Asta s-a văzut și în spectacolul de deschidere, *Ultimul împărat*, piesa dramaturgului Valentin Nicolau. Este de menționat faptul că la începutul lunii, textul a avut premiera absolută la Teatrul Național din București, în regia lui Alice Barb, decorul și costumele purtând semnătura arhitectului Cătălin Arbore. Protagonistul montării de la Târgu Jiu este actorul Marian Negrescu, domnia sa fiind totodată și directorul instituției. Ambițioasa idee de a începe stagiunea cu o piesă românească nu tocmai simplă, o parabolă a puterii și a dictaturii foarte subtil construită, l-a avut ca promotor pe tânărul regizor Vitalie Lupașcu, absolvent în 1997 al Academiei de Teatru și Film din București, clasa profesor Cristian Hadji Culea, secția regie-teatru. Soluțiile și mijoacele actoricești și scenografice n-au fost dintre cele mai inspirate. Ștacheta a fost ridicată sus, ambițios, încă de la începuturi. *Valoarea* este dată de regizori și de performanța la care ajunge o trupă. Pentru asta este nevoie nu doar de suflet, nebunie și tenacitate, ci și de bani. Să sperăm că oficialitățile locale vor înțelege asta, așa cum s-au arătat binevoitori la deschidere și vor susține proiectele directorului Marian Negreanu. Până atunci, nu uitați: există un teatru nou la Târgu Jiu.

Ion CAZABAN

Această tragedie cotidiană

Din câte știm, piesa simbolistului Maurice Maeterlinck nu a mai fost reprezentată în țara noastră, fie și într-o „versiune scenică", așa cum s-a întâmplat recent la Oradea. Nereprezentată, *Intrusa* a fost, totuși, cunoscută – sub titlul *Oaspetele nepoftit* – în lumea noastră literară și considerată o operă de referință. Este tradusă de Alex. T. Stamatiad, inclusă într-un volum (1915), alături de alte două piese, *Interior* și *Orbii*, din ciclul de texte care, situate între mister și parabolă poetică, aduc o viziune înfiorată și, totodată, meditativă asupra Morții și condiției umane, regăsită obsesiv în sute de pagini scrise, în toate genurile, de Maeterlinck.

În piesa văzută pe scenă, o femeie agonizează. A născut în chinuri și moartea mamei pare un schimb necesar pentru viața copilului. Cei care o veghează – fiicele, soțul, cumnatul, bătrânul ei tată orb – mai speră, se mai amăgesc. Tratată simbolist, această tragedie cotidiană – după formula autorului – se află, de la început, sub semnul scenografic, ușor de înțeles, al ceasului care măsoară scurgerea orelor și al lămpii încă aprinse, a cărei flacără oscilantă aruncă umbre mișcătoare pe pereți. Așteptarea vindecării se împletește cu așteptarea unei rude, o călugăriță ce trebuie să vină în aceea seară. Printr-o suită de semnale stranii, prin cuvintele personajelor care le comentează, Maeterlinck obține un crescendo tot mai subliniat al neliniștii. Ruda așteptată întârzie, zgomotele anunță pe cineva invizibil, vântul șuieră, copacii tremură, câinele se ascunde, lebedele par înfricoșate, lumina lunii amplifică angoasa tot mai greu de stăpânit. Senzația că, în întunericul grădinii, este cineva neașteptat – „oaspetele nepoftit" – crește tensiunea. Ușa nu se mai închide; afară, se aude, ciudat, o coasă tăind iarba... Sensibilitatea acută a bătrânului orb prinde semnalele înaintea tuturor. Aude pași pe scară, un suspin, un plâns, undeva aproape. Simte cum oaspetele nevăzut s-a așezat alături... Cu toții trăiesc o apăsare teribilă, teama îi sufocă, dar pe fereastra deschisă intră doar „o tăcere de gheață". Este momentul culminant al neliniștii – probabil, când muribunda s-a sfârșit și o rază cu „licăriri stranii" străbate brusc vitraliul. Ceasul bate miezul nopții, „un zgomot foarte ușor, ca și cum cineva s-ar scula în grabă" este însoțit de țipătul, tot mai puternic al copilului, tăcut până atunci. Lampa s-a stins, dar când va fi lumină, nu va fi vizibil decât un trup fără suflare, nimic altceva. Pentru că și de astă dată, „restul e tăcere".

Maeterlinck este preocupat de „mobilurile irațională", de ceea ce rămâne inexplicabil, presimțit doar, în replică la pretențiile științifice ale pozitivismului sau la cele de studiu exact ale naturalismului. Merită remarcat că, nu mult mai târziu, într-un articol dedicat dramaturgului, Pompiliu Eliade arăta necesitatea unei noi orientări în arta spectacolului: „se cuvine dar să ne apropiem tot mai mult de sfera în care omul trăiește aievea, de adâncurile lui nepătrunse; ne trebuie un teatru – cum să-i zicem? – static, adică un teatru rod al meditației lăuntrice, un teatru al imobilității și al tăcerii [...] ne trebuie un teatru *intern*, al inconștientului".

Spectacolul orădean, realizat de Mihai Măniuțiu și Vava Ștefănescu, nu este nici imobil, nici tăcut – montarea însă evită „cuvântul zadarnic" (cum dorea și Pompiliu Eliade). Este teatru-dans, punctat de câteva replici, reluate uneori, care spun cât trebuie pentru înțelegerea emoțională nu numai a unei situații dramatice, dar al unui destin existențial.

Decorul (o cameră întunecoasă de castel, în text) este esențializat în sensul urmărit și adecvat tipului de spectacol, iar sugestiile auditive, indicate de autor, au fost parțial înlocuite cu altele care, în alt mod (amintindu-ne de Blaga) „sporesc a

lumii taină". Un târâit intens de greieri va însoți, cu scurte intermitențe, întregul spectacol. Despărțite de public printr-o pânză străvezie, personajele – șapte femei în alb și trei bărbați în negru – așteaptă pe platoul lucitor, sub zeci de becuri aprinse, ca un firmament înstelat. Bărbații sunt așezați pe scaune, sprijiniți în bastoane albe, de orbi (acum, nu doar bătrânul e orb). Femeile, în picioare, se mișcă încet, se opresc, se mișcă iar, tăcut. Pe toți îi unește aceeași așteptare încordată. Un cap alb, ca de ceară (semănând cu al unui copil), se clatină ușor, mai lent, mai grăbit, la nivelul platoului: e capul muribundei ce va fi permanent acolo, printre acțiunile ce se vor desfășura agitat împrejur. Mișcarea femeilor în alb va exprima o îngrijorare crescândă. Deosebit de piesă, ele au o participare decisivă pe scenă. În piesă, accentul cădea pe senzațiile și presentimentele bătrânului – în acest spectacol, prioritară este mișcarea femeilor. Ele nu-și găsesc locul, se cuplează, se adună, se despart, mută scaunele în felurite combinații, se așază în tăcere, se răstoarnă ostenite cu scaun cu tot. Este o mișcare cu reluări și alternative, variat ritmată, cu accelerări și sincope, cu frângerile și contorsiunile suferinței sufletești. Pașii percutează auzul. Capul de ceară al muribundei atrage magnetic. Cea care se aruncă violent înainte, e prinsă de surorile ei, dar alunecă mereu, repetând apoi mișcarea. O imagine a neputinței și disperării. Rugăciunea spusă de cei trei bărbați – introdusă regizoral – nu calmează agitația femeilor. Respirația gâfâită, zbaterea rapidă a capului de ceară va anunța sfârșitul muribundei. Și când răsună țipătul viu al copilului, capul parcă râde – dar poate nu...

Spectacolul este riguros conceput, atent finisat în modulațiile sale, și oricât i-am sesiza demersul cerebral, acesta nu-l împiedică să ne impresioneze profund.

Teatrul de Stat Oradea – Intrusa **de Maurice Maeterlinck. Traducerea: Anca Măniuțiu. Versiunea scenică și regia: Mihai Măniuțiu. Asistenți regie: Vava Ștefănescu, Mariana Presecan. Decoruri și costume: Vioara Bara. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Distribuția: Mariana Presecan, Ion Mâinea, Dorin Presecan, Șerban Borda, Paula Chirilă, Angela Tanko, Corina Cernea, Codruța Ureche, Geo Dinescu, Mihaela Gerdan, Zentania Lupșe. Data premierei: 10 octombrie 2002.**

Roxana CROITORU

Flăcări

Ultima premieră a stagiunii trecute de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, *Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk)* de S. Anski reprezintă unul dintre spectacolele de rezistență ale repertoriului teatrului.

Creatorul spectacolului, regizorul David Zinder (Israel) format la școala lui Michael Cehov, se revendică ca un continuator al esteticii lui Vlad Mugur, copleșit de ultimele creații ale Meșterului.

Spectacolul oferă o reprezentație de mare rafinament și virtuozitate artistică. În povestea de iubire a Leei și a lui Hanan, eterna iubire imposibil de împlinit în plan terestru (Romeo și Julieta, Tristan și Isolda etc.), conflictul dramatic al piesei se țese din și pe fundalul poveștilor populare evreiești, din elementele ritualului, tainele sufletului tânăr sensibil și de atâtea ori de nepătruns.

Tânărul Hanan, iscoditor prea de timpuriu al Kabalei, moare fulgerător când află că Lea, fata pe care o iubește se va căsători, conform dorinței tatălui ei, bogătașul Sender, cu băiatul unui om înstărit. Nunta la care sunt poftiți și cei

trecuți dincolo (Lea și-a pierdut mama) nu se poate oficia deoarece în trupul Leei a intrat sufletul lui Hanan, un Dybbuk. Tatăl Leei apelează la marele rabin Azreil care nu poate s-o mântuiască, deoarece el, tatăl Sender, a păcătuit, călcându-și promisiunea din tinerețe față de Nisen, tatăl lui Hanan. Conform înțelegerii dintre cei doi tați, Lea și Hanan urmau să fie dăruiți unul altuia.

Spațiul scenografic reconstituie pe scenă o sinagogă-cort (trimitere la sinagoga Casa Tranzit, spațiu de joc des folosit de Teatrul Maghiar), în care publicul este inclus pe două laturi ale decorului. Astfel, spațiul este închis pentru public și deschis pentru actanții care pătrund în centrul decorului, dar joacă și în afara pereților săi cu fante largi și pe coridorul exterior de la etajul, construit din pasarela teatrului, care înconjoară plafonul cortului creând o atmosferă vie, tensionată.

Solul impenetrabil și demonic reînvie protagoniștii după ce mormintele lor, două ochiuri de geam în podea, se aprind. Viața începe să palpite întâi ușorul pentru a ajunge apoi la momente de paroxism, vârfuri de tensiune ale spectacolului. Desfășurarea poveștii e privită din punctul de vedere al Leei. Scena în care cei doi se îndrăgostesc, o clipă de nebunie de mare sensibilitate al cărei efect se naște din priviri și mișcare, pare supranaturală. O atracție și o iubire pe care le simți peste puterile omenești. Muzica însoțește spectacolul, marcând trecerile din real în oniric cu nota de autenticitate specifică. Grupul rudelor, al tinerilor prieteni, nuntași sau aleși ai bisericii, se alcătuiește și se desparte într-o rafinată mișcare scenică ținându-i prizonieri pe cei doi protagoniști.

Iubirea absolută, nepământeană, este liantul piesei. În viața colorată de zi cu zi promisiunile nu sunt eterne. Etern devine păcatul ce trebuie plătit dincolo. Tată și fiică se supun judecății și exorcizării în fața judecătorilor și a marelui rabin, singurul care are puterea de a o elibera de Dybbuk pe Lea, printr-un mare act de voință. Sunt reînviate în fața noastră vechi tradiții: pentru alungarea duhului se suflă din șofar, un fel de corn din corn de țap. Dybbuk-ul părăsește trupul Leei abia după măsura extremă: blestemul, pentru a reveni să-i înlănțuiască sufletul la chemarea iubitei. Cei doi își vor împlini destinul, viața netrăită, cu copii nenăscuți, în eternitate.

Spectacolul a prilejuit întâlnirea cu o uluitoare performanță artistică, demonstrație de virtuozitate rar întâlnită la un debutant. Distribuită după audiție pentru acest rol și angajată după acest succes la Cluj, Kézdi Imola strălucește, se stinge, se aprinde și te cutremură. Gracilă, fină și mlădioasă, în perfect acord cu expresivitatea corporală a lui Dimény Áron *(Hanan),* în momentul îndrăgostirii, demonică, contorsionată, cu o voce din altă lume atunci când e stăpânită de Dybbuk. O mișcare și o interpretare care produce fiori în public, dar care dovedesc, pe lângă talent, stăpânirea tehnicii de scenă, coordonare a mișcării, a vocii, a expresiei faciale.

Întreaga echipă se structurează în jurul rolului principal secondând-o dar în același timp având fiecare momentele sale de performanță solistică puse în valoare de regizor. Dybbuk-ul lui Dimény Áron își păstrează aura de mister pe tot parcursul piesei, un personaj cu puține rostiri, cu o deosebită putere în priviri și în caligrafia mișcării. Rolul frământat, un amestec de nesiguranță și prestanță, prestanță pe care i-o impune funcția în comunitate, *Reb Azreil*–Biró József se reține prin simplitatea și eleganța interpretării. Bács Miklós–Solul, așa cum am mai notat, e cel ce reînvie povestea, un personaj demonic din altă lume, stăpânul situației și a celor din jur. Roluri mari și roluri mici, interpreți importanți pentru fiecare rol într-o poveste veșnic actuală dintr-o lume pitorească.

Alături de regizorul David Zinder, au creat: decorul și costumele Miriam Guretzky (Israel), coregrafia Yael Cramsky (Israel), muzica Laszloffy Zsolt, măștile Venczel Attila și, nu în ultimul rând, dramaturga Kelemen Kinga al cărei caiet de sală, în formă de stolă e o prelungire a lumii spectacolului.

Antoaneta IORDACHE

Gramatica aspră a războiului

1. Destinul stă ascuns în spatele peisajului spectaculos pe care îl străbate, în căruța ei de negustor mărunt, *Mutter Courage.* Mă grăbesc să afirm o calitate esențială a montării, calitate ce vine, evident, din aprofundarea textului (de către regizor, scenografă, trupă) și care s-ar putea defini ca o încercare de comentariu poetic asupra dramei *Annei Fierling,* prin „ochiul" unui observator respectuos față de Brecht, dar intersat să descopere sensul lucrurilor. Foarte complicat în privința tehnicii de scenă și a mijloacelor de modelare plastică, spectacolul e, totuși, exact: ca un ceasornic german. Nu se lasă deoparte nici o silabă din text. Nicidecum nu se evită atonia muzicală, atât de inconfortabilă interpreților de-a lungul timpului. Înăuntru, în jurul acestor metronimii, ca un al doilea mecanism bine reglat al spectacolului, „lucrează" observatorul de care am amintit. Uneori, în reprezentație, regizorul pare că mânuiește singur planurile secunde (subtextuale sau paratextuale), alteori discursul revine scenografiei, costumelor. Câteodată ai senzația că Ildico Jarcsek-Zamfirescu (actrița titulară), prin forța și prin rigoarea jocului de scenă, este oglinda umbrelor discursive – de dincolo de text. Cu alte cuvinte: regizorul, scenografa, și trupa teatrului de limbă germană din Timișoara se află într-o fertilă complicitate din punct de vedere profesional. Spectacolul „spune" limpede ce a dorit dramaturgul să comunice despre încrâncenata existență a *Annei F.* (căreia războiul îi înghite copiii) și ce nu dorește nimeni în fond să audă, să țină minte: Anume că pașii omului mărunt bolborosesc în van pe drum, atunci când violența stăpânește intersecțiile drumului. Anume că violența nu se manifestă doar în vreme de război, ea poate fi o colivie pentru gânduri, pentru gândurile ce, la o adică, ar zbura!...

2.În viziunea Adrianei Grand, scenografiile războiului presupun lumea învârtindu-se agitat în jurul unei axe moarte, deși de mari dimensiuni. Un fel de copac uriaș stă inutil în centrul scenei. O formă grea, ca de fontă, figurează centrul matematic al întâmplărilor brechtiene. Dacă îl privești cu atenție, prezumtivul arbore se deconspiră drept semn plastic al timpului care s-a oprit. Niște roți dințate de ceas fac decor pe trunchiul obiectului, niște păsări naturale, reale, precum însăși realitatea, se află aninate de o ramură, închise într-o colivie. Războiul pune soldații să alerge în urmărirea victimelor lor, ceea ce soldații și fac, determină fuga din loc în loc, din compromis în compromis, a Mamei brechtiene, în ideea că, eventual, ceva mai poate fi salvat. Din când în când, cercul scenei se taie cu un reflector de lumină. Pe felia acesta de lumină pătrund alți soldați, în căutarea altor victime. O platformă de metal mărginește cercul metaforic. Un inel de foc înconjoară întrebările chinuite și meditațiile comune al negustoresei prinse, fără vină, în angrenajul unui scenariu ce îi depășește puterile. (E cît pe ce să se aprindă de-adevăratelea pelerina de postav a actriței!) Timpul s-a oprit imediat după gongul reprezentației, adică în viziunea scenografei, piesa lui Brecht își anunță consecințele de la început: Astfel, soldații Adrianei Grand sunt îmbrăcați de cum apar pe scenă, somptuos, alb-murdar. însă și peticit. În viziunea scenografei, ca și în viziunea regizorului, nu soldații reprezintă cheia existenței distruse a *Annei Fierling*. Soldații sunt niște actanti...

3. Piesa lui Brecht, în regia lui Victor Ioan Frunză, deși în hainele de gală ale spectacolelor voit teatrale, cu cheltuieli serioase pentru fel de fel de inginerii scenice – și pentru fel de fel de pirotehnii arată plauzibil, azi, când spectatorul nu se mai lasă amăgit, după Războiul din Golf și altele, de patetism și lirism bibliografic. Asupra temei funciare din text – violența! – mi se pare concentrată montarea. Efortul de a înțelege ce se întîmplă, de ce se întâmplă așa – iar nu altfel, o individualizează pe Jarcsek-Zamfirescu de alte interprete ale rolului, care erau (sigur) mai înduioșătoare decât ea. Această *Mutter Courage* pe care ne-o propune Frunză este însurubată, fără să știe, în timp. Pe fața *Annei Fierling* curge sudoarea, sufletul ei întâi se golește – apoi se înclină sub situație – apoi speră patetic, într-o recuperare, fie și ipotetică, fie și individuală. Toate acestea sunt întrebări, nu exclamații, ne spune spectacolul lui Frunză. Există o serie de cazuri Fierling. O nesfîrșită serie de experiențe teribile, în vreme de război, ori în vreme de pace. Omul merge, de voia lui, pînă la intersecție. Acolo e așteptat.

Nu doar Destinul stă să oprească la intersecții omul, spune spectacolul. Aceea a fost ideea despre Anna Fierling, a lui Bertolt Brecht. Ce este, de fapt, în spatele peisajului prin care se mișcă un ins oarecare, întreabă spectacolul, pe cînd crește în peisaj silueta gravă a Morții?

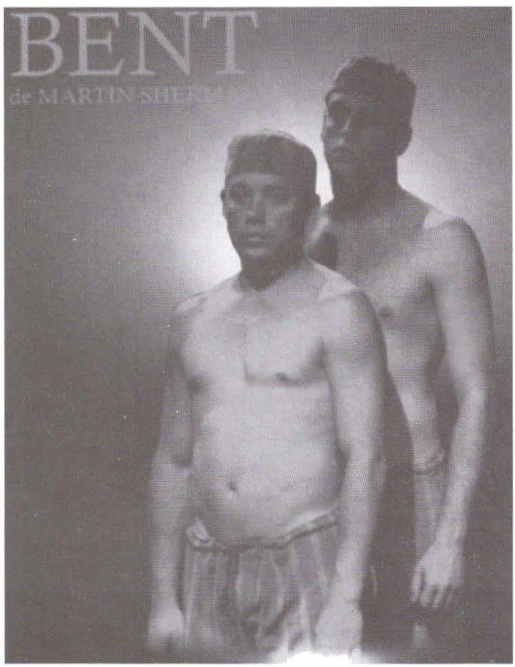
4. Am văzut la București montarea în condiții ideale. De studio ambiental. Chiar nu îmi dau seama cum ar arăta pe scenă, cu toate „focurile"plasate la doi metri mai sus, la o distanță igienică de spectator?!

Teatrul German de Stat din Timișoara – Mutter Courage und ihre Kinder **de Bertolt Brecht. Regia: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. În orchestră: Robert Kiss, Emil Zău, Sorin Steia, Emil Zoltan, Anton Baranyai, Valentina Kohonicz. Coregrafia: Liana Iancu. Leight design: Victor Ioan Frunză. În distribuție: Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, Johanna Adam, Boris Gaza, Mircea Dragoman, Marc Ossau, Alexandru Ternovici, Tatiana Sessler, Ionuț Chiriac, Wolfagang Erns, Dana Borteanu, Isolde Cobeț, Enikö Benczö, Daniela Török, Bernard von Bömches, Ioana Iacob, Karina Reitsch, Simona Vintilă. Soldați: Dorian Bota, Vicențiu Ciocan, Ham Gellert, Mihai Mareș, Silviu Munteanu, Benone Vizitiu.**

A fi ce ești abia prin moarte...

1. Interpretul rolului principal, Cristian Iacob, mizează pe acumularea de detalii introspective, astfel încât, o dată atins punctul-limită al dramei – prin moartea eroului ei –, din ghemul de situații inedite din piesă (câteodată șocante, pentru spectatorul român), în prim-plan se proiectează filamentul unei teme inevitabil mai substanțiale decât cazul. Cu alte cuvinte, în montarea de la Teatrul Bulandra, povestea cu homosexuali a lui Sherman nu e „citită" pe coordonata militantă, ci sub raportul destinelor omenești. În opinia mea nu regizorul, ci actorii sunt, în acest spectacol, artizanii lecturii scenice care reușește să focalizeze atenția sălii asupra problemelor de rang înalt ale personajelor: probleme manevrate de situația lor sufletească, de criza lor de conștiință ori, mai grav, de o criză de identitate. Piesa ar fi îngăduit, bine scrisă cum e, și un *show gay* foarte dezbrăcat, manifestat, obraznic (de o turnură specifică, în fond, oricărei „ieșiri în lume" a categoriilor considerate marginale de societate, la un moment dat: vezi fenomenul hippy, vezi feminismul anilor '70). Despre acest traseu „mai decoltat", montarea doar amintește, cât „să nu supere" privitorul. Zona așa-zicând *mitică* a culturii gay semnalizează ici-colo în scenă, mai ales la începutul reprezentației, dar cu becul unei lanterne de buzunar...

2. Șocant, în reprezentația de la Bulandra, nu e trupul de bărbat gol care trece de 2–3 ori pe scenă. Ecuația istorică a piesei devine problematică – până la șoc – pentru spectator. Ecuația spune că, în vremea lui Hitler, în afară de evrei, uneori mai cu sârg decât evreii erau vânați homosexualii, deoarece parte dintre hitleriștii importanți – fiind homosexuali – plăteau cu crimă împotriva semenului lor sexual propria-le supraviețuire. Regia nu forează acest filon documentar (*sau eseistic*?) al piesei. Regizorul Elie Malka se mulțumește să descrie peisajele imediate ale dramei (precis, însă, cumva didactic, expozitiv de la scenă la scenă, de la act la act, lămuritor, corect profesional, dar fără accent de viziune). Punctul regizoral de vedere ezitant asupra căii pe care rulează.



Prin opțiunile lor de conștiință, reamintește piesa, oamenii nu sunt unii albi, alții galbeni, alții negri, unii heterosexuali, alții homosexuali. E greu să vezi astfel lumea. Totuși, există ființe umane care nu știu de ce le e dat să fie ceea ce sunt. Nu acceptă să fie ce sunt. Nu recunosc. Câteodată, omul preferă să sufere pentru ceea ce nu e. Max crede că e mai bine să fie internat în Lagărul de la Dachau ca evreu și poartă cunoscuta stea galbenă, deși, în epocă, aceleași consecințe funebre i-ar urmări existența, fie cu stea pe piept, fie cu triunghiul roz, al homosexualilor. Textul, tocmai despre *recurența suferinței* reușește să comunice. Despre rima în planul general, omenesc, a Miturilor Gay, atâtea câte sunt...

3. Mihai Gruia Sandu impune conturul rolului dintr-o „trăsătură de penel", ca și Constantin Drăgănescu. Primul este un travestit grotesc, cu „idei și morală", celălalt joacă la capătul unui polonic glume de Kapo de Lagăr. „Fetițele lui Max" (Adrian Ștefan, Daniel Popa, Radu Micu) compun atent, laborios, folositor contextului. La finalul primului act, Cristian Iacob culege aplauze la scenă deschisă. La finalul celui de-al doilea act, Max se sinucide. A aflat cine este! Alege să moară gay (*bent*) decât să ia de la capăt, la Dachau, dilemele existențiale deja parcurse.

Teatrul Lucia Sturdza Bulandra – Bent **de Martin Sherman. Traducerea: Alex Leo Șerban. Regia: Elie Malka. Decoruri: Ando Dumitrescu. Costume: Velica Panduru. Cu: Cristian Iacob, Daniel Popa, Adrian Ștefan, Radu Micu, Mihai Gruia Sandu, Romeo Pop, Constantin Drăgănescu, Marius Capotă, Radu Amzulescu, Gabriel Spahiu, Marius Chivu. Muzica: Gintaras Sodeika. Costum Greta: Suzan Suliman.**

Liviu ORNEA

Viața de toate zilele a Antoanetei Zaharia

Ce face o tânără actriță lansată acum câțiva buni ani ca o mare, talentată speranță, rămasă cam în acest stadiu pentru că nimeni nu a folosit-o decît în spectacole așa-zis experimentale, de underground (nume potrivit doar pentru că și „Green Hours" și „ACT" sunt săli din subsoluri), nimeni nu i-a dat să joace decât rolișoare, jucărele în care să se miște mult, să-și folosească dicția, să fie haioasă? Ce face ea când realizează că dacă va continua așa se va pierde iremediabil? Ce face când înțelege că pentru a deveni o actriță adevărată trebuie să se confrunte cu textele mari (mă bucur că am auzit-o, de curând, și pe Dorina Lazăr spunînd acest lucru, după Gala de la Mangalia), să iasă din sarabanda spectacolelor jucăușe de buzunar gen spectacol de absolvire? Ce face când înțelege, mai ales, că e complet neputincioasă, pentru că ea singură nu se poate distribui în Cehov oricât ar vrea? Când vede că drumul ei în loc să urce pare să se învârtă în cerc?

Ce face în situația asta Antoaneta Zaharia – pentru că despre ea e vorba? Închide iremediabil cercul, scriind ea însăși un textuleț asemenea multor altora în care a jucat (îmi vine în minte un mare actor care, „înainte", tot trebuind să recite poezele patriotice și de închinăciune, le mai și scria pe unele ca să ia banii și pe dreptul de autor). Textul acesta, în care autoarea și-a vărsat amarul povestind neantul unei zile din lungul șir asemenea, ivit din disperare, e chiar bun. Are ritm, e alert, firesc, credibil, are dialog curgător (aici e, poate, și mâna Theodorei Herghelegiu). Dar nimic mai mult (să nu mă întrebe cineva ce vreau mai mult!). Și e jucat excelent, cu nuanțe, cu mișcare, cu tot ce vreți de Antoaneta Zaharia și de Frosa Cercel. Dar, iarăși, nimic mai mult. Un spectacol plăcut, deconectant, îți face bine ca o limonadă într-o zi toridă.

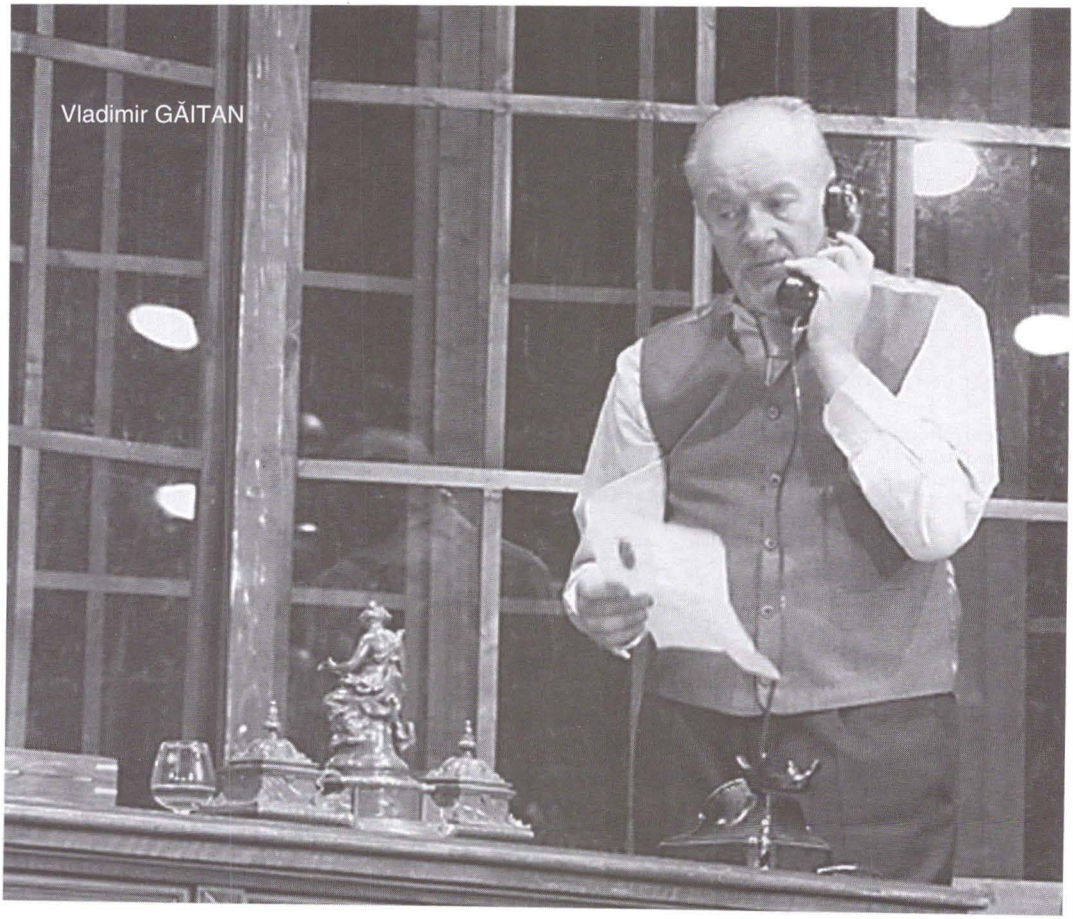
Sigur, e mai bine să joci ceva, orice decât să lâncezești. Înțeleg (sau cred numai că înțeleg) disperarea tinerilor actori ajunși în această situație. Sunt convins și că e bine să existe asemenea spectacole, făcute serios, cu profesionalism. Dar nu cred că aceasta e salvarea. Le văd mai mult ca pe o etapă, nici nu știu dacă neapărat necesară. Nu înțeleg nici cantonarea Theodorei Herghelegiu în acest gen de teatru. Le aștept, și pe ea, și pe Antoaneta Zaharia, la întâlnirea cu – dacă îmi îngăduiți o vorbă mare – teatrul adevărat.

Muzeul Literaturii Române, Compania "Antract" – Ziua în care nu s-a întîmplat nimic **de Antoaneta Zaharia. Regia: Theodora Herghelegiu. Ilustrația muzicală: Cosmin Șofron. Scenografia: Anuca Ion. Cu: Antoaneta Zaharia și Frosa Cercel.**

Constantin PARASCHIVESCU

Plăcerea jocului

Atacat pentru succesul comediei *Titanic-vals* (premiera 21 noiembrie 1932) de ofițerime, cler și politicieni, lezați de aluziile puțin protocolare la adresa moralității lor, Tudor Mușatescu s-a apărat cu un răspuns ofensiv, ridiculizându-i într-o acidă, ...*Escu*, reprezentată la sfârșitul anului următor (23 noiembrie 1933 spune autorul, 11 decembrie scrie Ioan Massoff în istoria sa, neconcordanță de date ce nu privește pe autoarele caietului-program, ci numai faptul că o publică la două pagini diferență fără avertizare). În plină campanie electorală atunci, cu răfuieli și victime, proliferarea naționalismului șovin și a fascismului pe continent, ea n-a mai produs reacția ostilă, fie pentru că „...eștii" aveau alte preocupări pe cap, fie că se schimbau prea repede din funcții sau nu mai aveau argumente s-o facă. Era prea directă satira, lovea în mecanismul care întreține lichelismul politic și demagogia, cu văpăi generalizatoare ce nu mai puteau fi amendate. Și cu artă, câștigând adeziunea publicului și a deceniilor ce au urmat. Spunea dramaturgul că în anul următor, în 1934, se


Vladimir GĂITAN

reprezenta la Teatrul Național într-o singură săptămână de patru ori *Titanic* și de tri ori ...*Escu.* S-a reprezentat cu succes și în anii ideologiei restrictive, vizând „politicianismul burghez", se reprezintă azi vizând... cum să-l mai spunem? Succes ce nu rezultă, însă, numai din răsfrângerea acestei realități, ci mai ales din harul cu care e pusă în valoare artistică pe o direcție articulată pe tipuri și motivații de intrigă reale. Ceea ce poate orienta și o transpunere cu o măsură inspirată de teatralitate, sau, dimpotrivă, o abatere spre șarjă și vulgar (am văzut și mitocănie).

Alexandru Dabija, la „Comedie", a valorificat-o, firește, cu măsura pe care i-o știm, pe o direcție de pronunțate motivații și cu o plăcere contaminantă a jocului de substanță. Nu a apăsat reflexul la actualitate, care rezultă mai surprinzător și de efect așa, drept pentru care și interpreții și-au găsit tonul optim. De expresie comică lucidă, subtilă, Ion Lucian (pe care îl revedem cu plăcere pe scena unde a slujit ani în șir – *Iorgu Langada),* Gheorghe Șimonca *(Traian Necșulescu,* excelent în jocul perspectivei duble), Eugen Racoți (un *comisar* el însuși derutat de capriciile demnitarilor).

Doi actori își găsesc în plăcerea jocului, prilej de fructificare maximă a umorului autentic, mai puțin relevant până acum la Vladimir Găitan, de exemplu *(Decebal Necșulescu),* reîntâlnit cu satisfacție într-un rol creat cu surprinzătoare vigoare cameleonică, relevat la Gabriela Popescu *(Miza),* dar parcă nu cu atâta comică fervoare și chiar plusând spectaculos, ca acum. L-am reținut pe Dumitru Chesa *(Generalul Stamatescu),* eclipsat cu îngăduință de sine, parcă, de temperamentul cazon al consoartei, am evidențiat-o pe Mihaela Măcelaru *(Mitzi)* în rolul fetișcanei aprinsă de amorul vârstei, în al cărui foc îl atrage cu ceva și pe Aurelian Bărbieru *(Platon).* Nu știu de ce, mai puțin conturate și motivate în joc, Mihaela Teleoacă *(Amélie)* și Delia Nartea *(Nina).* Ca și Radu Bânzaru *(Bebe Damian),* prezent și-atât. Deși îngroșat puțin, bun momentul celor doi mardeiași, Șerban Georgevici *(Fane),* George Grigore *(Pișlică).* Decor elegant (Puiu Antemir).

Probe materiale îl fac prezent pe autor prin exponatele din foaier (manuscrise, obiecte personale), o originală ceremonie de premiere cu pălării a unor artiști care i-au interpretat personajele (nostimă idee a directorului George Mihăiță) a precedat un spectacol ce-l aduce și spiritual pe Tudor Mușatescu printre noi, cu verva-l contaminantă și unică ce-l face nemuritor (la 22 februarie 2003 se vor împlini o sută de ani de la naștere).

Teatrul de Comedie - ...Escu **de Tudor Mușatescu. Regia: Alexandru Dabija. Decor: Puiu Antemir. Costume: Anca Răduță. Cu: Vladimir Găitan, Ion Lucian, Gheorghe Șimonca, Dumitru Chesa, Aurelian Bărbieru, Radu Bânzaru, Mihaela Teleoacă, Gabriela Popescu, Delia Nartea, Mihaela Măcelaru, Eugen Racoți, Șerban Georgevici, George Grigore. Data premierei: 19 octombrie 2002.**

Irina IONESCU

Depășire imposibilă

Deși este considerată „o prezentare exactă și plină de umor a generației Internet", în care moartea „apare ca fiind singura experiență de viață, cea mai reală", piesa lui Igor Bauersima – *Norway. Today,* este deja, ca mod de aboradare și prezentare, un text datat.

Doar ideea care a stat la baza montării pare să reziste, din păcate, și în sprijinul acestei afirmații îmi permit să citez cazul americanului de origine asiatică – Gene Kan. Student la Berkeley, inventator al programelor *Gnutella*, *Infrasearch* și *Jxt*, geniu al informaticii la numai 25 de ani, Kan s-a sinucis în vara acestui an, dezamăgit fiind de incontrolabilitatea Internetului și, mai ales, de regulile noii economii mondiale.

Personajele lui Igor Bauersima plănuiesc și ele să se sinucidă, dar teribilismul, exhibiționismul, felul în care își filmează ultimele momente de viață, căutând cu înverșunare efectul teatral și genialitatea nu duc altundeva decât la o *făcătură*, adică exact la ceea ce încearcă ei cel mai tare să evite.

După simplitatea, sinceritatea și, în definitiv, cruzimea mesajelor, trimise din pragul morții de victimele atacului terorist de la 11 septembrie, mesaje înregistrate, de cele mai multe ori, grație serviciilor de mesagerie vocală, motivații de genul: „împinși de dorința atingerii abisului, însetați de dorința de a muri, cei doi încearcă să mai trăiască un ultim rest de adevăr punându-și capăt zilelor", nu pot fi decât niște fraze căutate într-un caiet-program, fie el și foarte bine conceput și tehnoredactat.

Un surogat, nici măcar extraordinar ambalat al unei realități, realitate care depășește, deja, orice imaginație, impresie sau emoție artistică.

Norway. Today amestecă fără stridențe, dar cu ostentație mai multe tipuri de limbaj, motiv pentru care în loc de fundal folosește un *display* pe care proiectează imagini filmate anterior, niște discuții pe *chat* autentice, cadre statice cu rol explicativ, scene *live* captate cu ajutorul unei minicamere de luat vederi. În ciuda tuturor acestor așazise inovații, nu este o montare spectaculoasă, ci mai degrabă una *călduță* și, în orice caz, *curățică*.

Paula Simion și Gabriel Pintilei, în rolurile celor doi protagoniști, se descurcă, în general, foarte bine, deși unele emoții îi mai trădează din când în când. Imaginile filmate și probabil montate de Cătălin Mitulescu și Marius Panduru îi pun cel mai bine în valoare, lipsa experienței fiind mult mai puțin vizibilă.

Deși pornește de la o realitate și niște mijloace de realizare considerate un fel de atuuri ale noilor generații, spectacolul se oprește undeva la jumătatea drumului, dacă nu chiar și mai devreme. Nu este nici pe departe o încercare îndrăzneață de utilizare a tehnologiei de care dispune, combinând-o cu un decor convențional, o scenă italiană, niște lumini care *aproape nu se văd*, un joc actoricesc doar în parte proaspăt și neîncărcat de gesturi dobândite.

Forța subiectului – fascinația actului suicidar, văzut drept o formă de inconștiență și curaj extraordinar, în același timp – se pierde în tot acest amalgam, fără să provoace sau să intrige în vreun fel.

N-ar fi prima oară când un spectacol ar împărtăși această soartă ingrată, dar e foarte departe de promovarea făcută evenimentului și mai ales, de pretențiile novatoare ale unei noi generații de artiști.

Teatrul Odeon – Norway. Today **de Igor Bauersima. Traducerea: Victor Scoradeț. Regia: Andreea Vălean. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Ilustrația muzicală: Andreea Vălean. Imaginea: Cătălin Mitulescu, Marius Panduru. Distribuția: Paula Simion, Gabriel Pintilei. Data reprezentației: 5 octombrie 2002.**

Ioana ANGHEL

Moartea unui comis-voiajor sau "Chipul înfrângerii!"

Una dintre disputele stârnite de *Moartea unui comis-voiajor* în rândul exegeților operei lui Arthur Miller este cea cu privire la natura tragică a textului. Poate sau nu fi denumită piesa o tragedie?! Pe de o parte s-a considerat că personajul principal – l-am numit pe *Willy Loman* – este un „oarecare", un ins modest lipsit de măreția eroului tragic precum *Oedip* în antichitate ori *Lear* în dramaturgia secolului al XVI-lea. În sens invers, însuși Miller argumenta că tragismul textului constă în tăria de caracter a eroului, (chiar fără măreție fiind acesta), de a-și apăra până la capăt, chiar cu prețul vieții, demnitatea personală și visurile. Privind din acest punct de vedere, textul lui Miller este o tragedie modernă. Bineînțeles, tragedia unui învins. Cel mai dureros este, însă, că Willy Loman a fost învins chiar de el însuși. Imaginea greșită despre el însuși, despre copiii lui, despre putințele proprii l-au făcut profund nefericit, punctul terminus al disperarii și inadaptării fiind însăși sinuciderea..

Mult pomenitul și visatul „american dream" este prezentat aici în întreaga-i „splendoare". Oameni mai slabi, mai puțin curajoși, ori neaventurieri, mai singuratici, sigur mai puțin materialiști, au fost atinși de suflul ratării, crezând într-un ideal ce nu-i reprezenta. Visul american – o utopie pentru atâția și atâția oameni. *Willy Loman* și fiii lui – victime ale acestei utopii; așa stând lucrurile, nu pot fi blamați pentru ceea ce și-ar fi dorit să devină.

Textul este dureros de dur, de adevărat și de actual. Montarea de pe scena Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, semnată de Dominic Dembinski, este un duș rece oferit spectatorului. Sensurile piesei, caracterul dramatic, aerul deprimant pe care îl expiră scena, drumurile fără ieșire ale eroilor sunt disecate cu inteligență și talent. Regizorul și trupa transmit publicului întreaga disperare și dezorientare a membrilor familiei Loman, hăul ce se cască între ceea ce se cred și ceea ce sunt în fapt eroii lui Miller.

Willy Loman, întruchipat excelent de Mircea Andreescu, este atât de chinuit, de măcinat și de frumos totodată, încât parcă tu, ca specator, respiri un pic ușurat în momentul morții, parcă te bucuri că a scăpat de greutatea propriei existențe. *Biff Loman* (întruchipat de Dan Cogălniceanu) este fiul cel mare al lui Willy. Toate visurile neîmplinite, idealurile neatinse sunt proiectate de tată în viitorul băiatului, în mod cert curând un mare om de afaceri, un răzbătător, prin urmare, un învingător. Și, din nou, realitatea este departe de sărmanul *Willy Loman.* De ce? Pentru că fiul cel mare, talentatul sportiv din vremea liceului, fermecătorul tânăr din vremea adolescenței, este în realitate un ratat! Ba chiar mai mult, un pungaș mărunt, incapabil să-și construiască un drum – măcar onest – în viață. De fapt, singura rază de lumină în toată această noapte ce-i învăluie pe toți Lomanii se întrevede în final, când *Biff* recunoaște că este un ins OARECARE, că nu va ajunge cine știe ce mare om de afaceri, că nu va revoluționa lumea în nici un fel. Cel puțin va avea șansa de a nu trăi toată viața nefericit în propria-i piele, precum tatăl lui. Actorul are

multă forță și coerență în lupta disperată de a se găsi pe sine, uneori însă devine monoton.

Hol, fratele mai mic, un fante de cartier, de asemenea un tip oarecare, își trăiește existența în umbra „genialității" fratelui mai mare. El pare, dintre toți trei, cel mai adaptat, dacă se poate spune așa, propriului destin, neînțelegând însă mai nimic din lupta și neputințele tatălui. Tot ceea ce promite este să se însoare, un lucru de altfel la îndemâna aproape a oricui! Încearcă mereu să-și susțină atât fratele cât și tatăl, rămânînd însă mai mereu pe dinafara conflictului dintre cei doi. Marius Cordoș izbutește în rolul lui *Hol* să aducă pe scenă un întreg univers de cartier, o lume consumată între un servici oarecare, un apartament – culmea avuției – și o serie de femei la fel de oarecare ca și el.

O adevărată bucurie pentru spectator este prezența Virginiei Itta Marcu în rolul *Lindei Loman,* soția nefericitului *Willy Loman.* Blândă, indulgentă, protectoare, caldă, tristă, însingurată, speriată, disperată sunt nuanțe cu care actrița îmbogățește rolul. Virginia Itta Marcu, dincolo de personaj, emană generozitate, talent, modestie, dăruire pentru scenă.

Multitudinea spațiilor de joc cerute de textul dramatic poate constitui o problemă pentru scenograful ce trebuie să gândească scena în așa fel încât să nu piardă nimic din atmosfera locurilor de desfășurare, acestea fiind foarte importante în contextul spectacular: habitatul familiei Loman, camera de hotel obscur în care *Willy Loman* își întâlnește amanta, așa-zisa grădină a familiei etc. Mihai Mădescu a conceput un décor unic, compus din spații succesive atât pe orizontală – în profunzimea scenei – cât chiar pe verticală. Prezența permanentă a coșciugului-bancă dă și mai multă greutate zbaterilor de pe scenă. Toate au un final și acela nu poate fi decât moartea. În plus, coșciugul dă impresia că toți trăiesc (trăim ?) într-un enorm cimitir.

O bogăție de stări, gânduri și nuanțe este ceea ce ne oferă *Moartea unui comis-voiajor,* dovedind, din nou, că Teatrul din Brașov are o trupă realmente valoroasă, căreia nu-i trebuie decât un regizor bun pentru a da valoare scenei. Iar întâlnirea cu Dominic Dembinski s-a dovedit a fi benefică pentru toți.

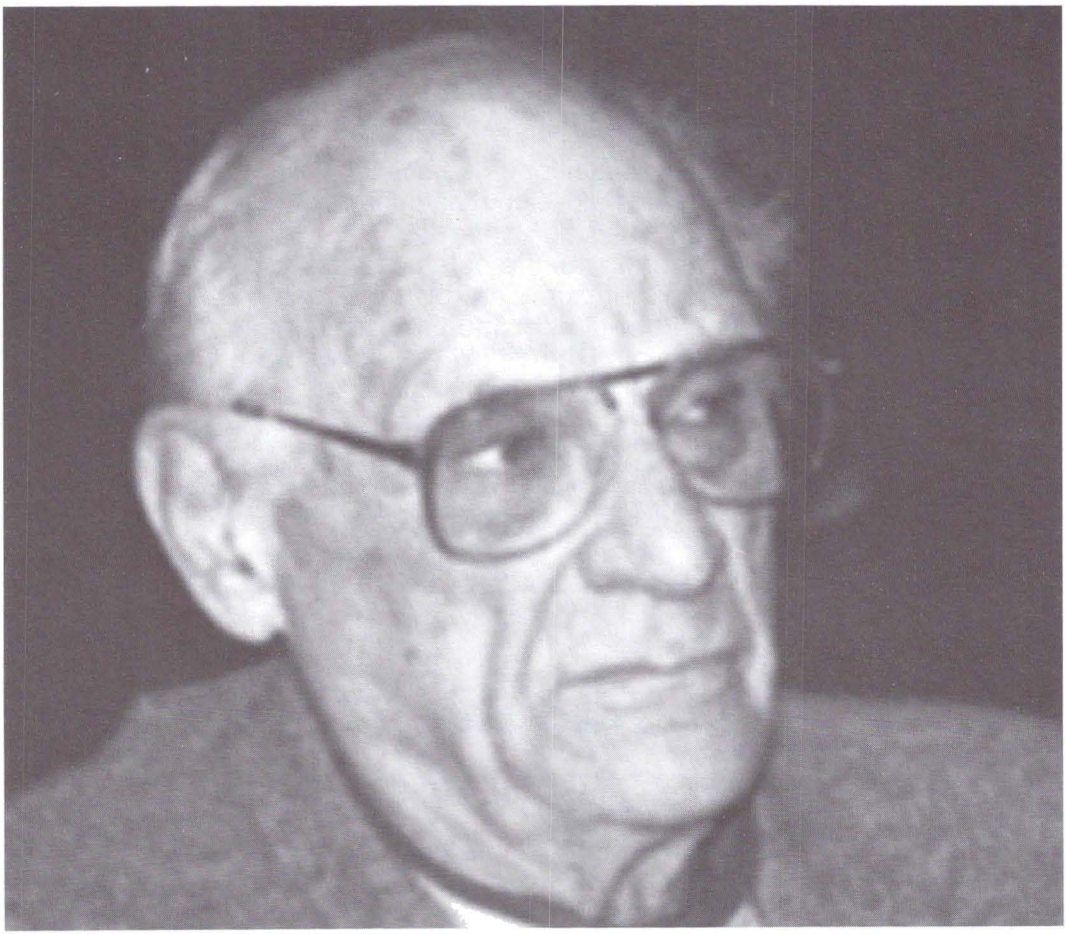
Moartea unui comis-voiajor **de Arthur Miller, Teatrul "Sică Alexandrescu", Brașov, stagiunea 2001–2002. Traducerea: Sima Zamfir. Regia: Dominic Dembinski. Decoruri și costume: Mihai Mădescu. Ilustrația muzicală: George Marcu. Cu: Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoș, Marius Cisar, Bianca Zurovski, Gabriel Săndulescu, Dan Săndulescu, George Custură, Relu Sirițeanu, Mirela Borș, Lorena Ciubotaru.**

Contemporaneitatea clasicilor sau ce mai face Arthur Miller

Citind jurnale, cărți de memorii, (auto)biografii ale unor artiști faimoși, scriitori, gânditori ce au trăit de-a lungul ultimului mileniu, descoperi că marea lor parte au creat, au trăit, au murit în mizerie, talentul și opera fiindu-le

recunoscute post-mortem. Puțini sunt cei ce s-au bucurat de un mecena ori de recunoașterea unanimă, încă din timpul vieții, a geniului, a valorilor revoluționare pe care le propuneau. Secolul XX a schimbat, intr-o oarecare măsură, această imagine. Pictori, compozitori, scriitori, filosofi de geniu au fost încununați de laurii gloriei, fiind în același timp clasici și contemporani. Material de studiu școlar și, în același timp, lider de opinie din punct de vedere cultural ori politic, ministru ori ambasador. Gabriel García Márquez, Umberto Eco, Günter Grass, André Glucksmann, Michel Houellebecq, Arthur Miller sunt personalitați „tangibile": scriu, publică, primesc premii, opinează, oferă conferințe de presă, predau în universități faimoase, se „mișcă" și scriu despre ...noi, despre momentul actual din punct de vedere artistic, ideologic, economic, politic.

Arthur Miller tocmai și-a petrecut luna octombrie în Europa, asistând la Paris, la teatrul „Atelier", la premiera spectacolului *Mr. Peter´s Connections,* unul dintre textele sale relativ recente, lansându-și ediția în franceză a volumului de memorii *Echoes down the corridor,* mergând mai departe la Oviedo, în Spania, pentru a primi un important premiu literar. Și cum în astfel de momente titanii se adună, lansarea pariziană s-a bucurat de prezența



altor doi maeștri, Jorje Semprún și Ismail Kadare, iar prezentarea în fața admiratorilor spanioli a fost realizată de alt „clasic" deja, scriitorul Carlos Fuentes.

Momentul în care o personalitate își dezvăluie memoriile este impresionant; ca și cum o oglindă reflectă tot trecutul, privit însă în continuare subiectiv, și în același timp, prin prisma experienței adăugate de bătrânețe. „Întotdeauna am visat să fiu dramaturg și sunt...Pot spune că mi-am îndeplinit toate visurile, cu toate că nu trebuie uitate eșecurile. Ca să fi dramaturg trebuie să ai multă încredere și multă putere pentru a persevera, pentru a te menține, pentru a merge înainte...". Miller a vrut ca opera sa să fie un martor al vremurilor pe care le-a trăit și a optat să transmită această imagine prin teatru. De ce? Foarte simplu: „...creierul meu funcționează așa. Am experiența dialogului, îmi place să ascult și să vorbesc; chiar și proza mea pare să fie gândită pentru a fi rostită. Văd viața în scene, ca pe o succesiune de înfruntări între persoane...". „Teatrul meu e compus din detalii, din gesturi mici. Mă interesează lucrurile mărunte care se petrec între oameni. Vedem problemele mari de o manieră abstractă, dar când te apropii de oameni, îi vezi că suferă, iar eu asta vreau să arăt în opera mea.". „A fi dramaturg este în mod sigur o tortură cu care, însă, trebuie să ai multă răbdare. E foarte dificil ca personajele pe care le-a imaginat autorul să corespundă în realitate cu actorii care există într-adevăr... asta este o problemă fără soluție, așa că până la urmă trebuie să te resemnezi cu încercarea de a nu se pierde pe scenă spiritul textului dramatic. Am întâlnit odată un actor care într-adevăr întruchipa personajul așa cum l-am conceput eu; s-a întâmplat însă ce era mai rău: s-a îmbolnăvit înaintea premierei și a trebuit să fie înlocuit de un altul care era șomer. Și, din păcate, merita să fie așa.".

Arthur Miller s-a născut acum 87 de ani, în New York. Tot acolo trăiește și acum. Întreg destinul său este „dependent" de realitatea americană. A traversat aproape un secol de istorie tulburătoare privind, analizând și, în final, scriind. Marea criză economică din 1929, al doilea război mondial, războiul rece, căderea blocului comunist. Iar acum, în acest început de mileniu, Arthur Miller a „privit" prăbușirea turnurilor gemene, ascensiunea belică a președintelui Bush, lupta cu lumea musulmană, curentul antiamerican ce poate fi detectat azi în Europa: " un an în urmă, toată lumea era solidară cu Statele Unite, dar acum această solidaritate s-a transformat într-un capital de simpatie delapidat de administrația Bush; eu sunt împotriva acestei guvernări. Dar chiar dacă Bush ar dispărea, problema ar persista, pentru că există un conflict între țările conduse de fanatici religioși și cele care cred în existența societății civile...În Irlanda, în Israel, în multe țări arabe, guvernează fanatismul religios. Cum dialogăm cu fanaticii? Se poate discuta cu ei? Politica Statelor Unite a agravat problemele, dar nu le-a inventat.".

Un destin uman și artistic așa cum este cel al lui Arthut Miller poate deschide porți în mintea oricui i-ar citi memoriile ori i-ar vedea montate pe scenă ultimele creații dramatice. Piese precum *Moartea unui comis-voiajor, Vrăjitoarele din Salem* sunt deja clasice, intrate în patrimoniul literaturii universale. Cu toate astea, Miller scrie în continuare și scrie despre ceea ce trăim în acest mileniu tocmai pornit. Oare traducătorii noștri de engleză nu ar putea oferi, atât lectorilor cît și spectatorilor de teatru, ultimele scrieri ale acestui titan al literaturii care este Arthur Miller?!

Oana BORȘ

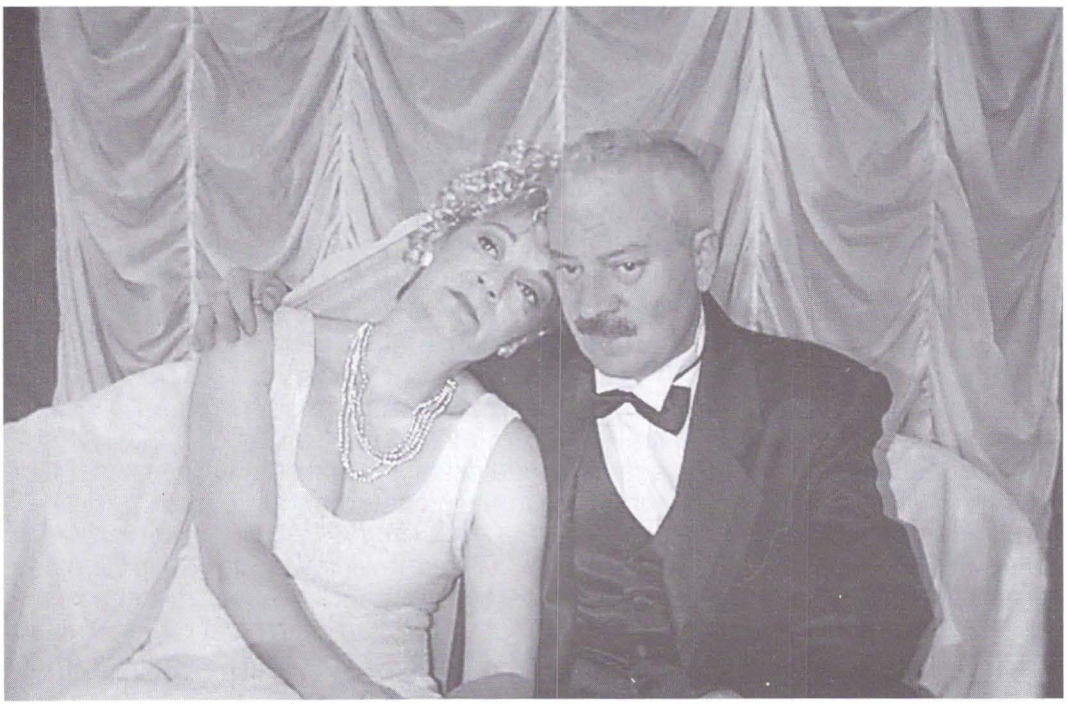
Scena – locul unde nu poți să te ascunzi

30 de ani de actorie, dintre care 29 la Teatrului „Ovidius" din Constanța. Acesta ar fi puntea ce îi leagă pe Diana Cheregi și Eugen Mazilu. Vieți de actori, petrecute pe scenă, „la vedere", mereu sub lumina reflectoarelor.

Și cum cea mai mare satisfacție a unui actor este aceea de a se întâlni cu personaje complexe, *Filumena Marturano* și *Dominico Soriano* au fost cadoul oferit celor doi cu acestă ocazie festivă.

Piesa lui Eduardo de Filippo, „cu o puternică și generoasă substanță teatrală", dezvăluie valențe ale umanului, ascunse în dramele unei comunități mici, casnice, drame născute din ciocnirea a două personalități de forță. Lupta Filumenei nu este numai lupta cu Dominico, ci și cu propria sa viață în care și-a înăbușit durerea iubirii refuzate, călidu-și voința de a învinge.

Regizorul Gabriel Borodan, aflat la a doua montare pe scena teatrului constănțean, a mers în decodarea sa pe direcția poate mai imediată, dar și limitativă. Astfel, întâlnim o Filumenă epuizată din punct de vedere emoțional, care doar își urmărește cu tenaciatate și nonșalanță scopul (acela de a le asigura celor trei băieți ai săi un viitor). În fața agresivității ei, Domenico nu poate avea replică. Tarantela este cea care dă ritmul evenimentelor – de altfel, acțiunea începe cu o napolitană ceartă, în care spartul farfuriilor se transformă din descărcare nevrotică, în plăcere – într-un spectacol cu iz clasic: acuratețe a personajelor, conturate în tipologii bine definite, o normalitate



a rezolvării situațiilor, decorul al unui interior obișnuit. Punctul în care montarea câștigă este acela al nunții Filumenei cu Domenico, moment de intensitate emoțională.

Dincolo de prezențele scenice ale celor doi protagoniști, și este de remarcat aici, temperamentul Dianei Cheregi, trei interpretări s-au mai desprins din întreg. Alexandru Mereuță, în rolul lui *Alfredo Amoroso,* cu experiența unei cariere pe scenă a dat măsură adecvată personajului; Iulian Enache, într-un rol episodic, cel al avocatului *Nocella,* o apariție extrem de bine închegată, și Alexandru Delescu, (student, anul II, la Universitatea „Ovidius") al cărui firesc în interpretare (a fost *Michele)* trebuie remarcat, acum la început de drum.

Teatrul "Ovidius" Constanța – Filumena Marturano **de Eduardo de Filippo. Traducerea: Ion Cantacuzino și Mariella Coandă. Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Gavril Borodan. Coregrafia: Mihail Motovilov. Distribuția: Diana Cheregi, Eugen Mazilu, Alexandru Mereuță, Cristina Oprean, Clara Ghiuvelechian, Daniela Vitcu, Dan Brehuță, Emanuel Cristoiu, Alexandru Delescu, Iulian Enache, Maria Nestor, Mihai Zară-Pena, Mircea Tudosă. Data premierei: 14 iulie 2002.**

Caragiale în pas de dans

În anul închinat lui, Caragiale a devenit o prezență aproape firească pe scenele de teatru. Surprinzătoare a fost, însă, propunerea coregrafei Adina Cezar. Ea l-a adus pe dramaturg către noi în pas de dans modern. Surprinzătoare, pentru că, până acum, lumea lui Caragiale a pătruns foarte puțin, ca sursă de inspirație, în universul operei și baletului. Cea mai cunoscută și cea mai jucată este cu siguranță opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. Astfel, este de apreciat inițiativa Adinei Cezar. *La douăspe' trecute fix,* creație în premieră absolută, a fost realizată de Teatrul de Balet „Oleg Danovski" și de Compania Contemp.

Coregrafa a sondat universul lui Caragiale, demersul său demonstrând, încă o dată, că opera acestuia își păstrează autenticitatea și își găsește rezonanță și astăzi pentru că face parte din spiritul nostru. Demonstrația sa a avut semnul ineditului. Ea a extras acea teatralitate a situației – situații-tip peste care s-au grefat stări emoționale – și a legat-o de pasul de dans modern, făcând tranziția dintre lumea de atunci și lumea de astăzi. Atmosfera, muzica, costumul au purtat semne ale vechiului și noului, care s-au întâlnit într-o simbioză aproape firească, într-un spectacol de acuratețe și frumusețe a imaginii. Cuvântul rostit, rostit însuși de „autore", prezent ca personaj în propria piesă, a potențat, dincolo de gest și sunet, mesajul: Caragiale va învinge Timpul, fiind prezent mereu în noi. In acest context, intervenția din final a coregrafei a părut un act narcisist, prezența fizică în propria sa creație minimizând parcă mesajul.

Teatrul de Balet "Oleg Danovski" și Compania Contemp – La douăspe trecute fix, **adaptare după I.L. Caragiale. Scenariul: Ana Maria Munteanu. Regia și coregrafia: Adina Cezar. Scenografia: Mirela Dăuceanu. Muzica: Petru Mărgineanu. Cu: Liliana Iorgulescu, Daniel Precup, Călin Hanția, Francisc Strnad, Mirela Crăciun, Alexandru Grigoruță, Aliss Tarcea, Claudia Codârleanu, Andrea Duță, Mădălina Dan, Alina Lazăr, Ana Mara Văduva, Gabriela Eremia, Sorina Șerban, Melinda Vereș, Marius Onofrei, Marius Dură, Marian Horhotă, Arcadie Belenco, Marian Tomescu, Cosmin Vlad.**

În căutarea formei și fondului

Este din ce în ce mai vizibilă preocuparea tinerilor regizori pentru dramaturgia contemporană, cu precădere cea de peste graniță. O opțiune firească, atâta timp cât problematica, limbajul pe care le dezvoltă sunt ale timpului și, deci mult mai aproape de preocupările generației tinere. Însă, în spiritul emfazei tinereții, pentru unii, această opțiune este *declarat* exclusivă, o negație vehementă a formei și a unghiului de abordare a dramaturgiei ne-contemporane. Ceea ce însă nu apare așa de vizibil cum ar trebui să fie (dacă încerci să îți asumi ca regizor o poziție de avangardă), este adecvarea discursului regizoral la moment. Căci originalitatea sau puterea de penetrație sau forța unui text nu pot substitui lipsa de modernitate a mijloacelor de expresie. Și, cu atât mai mult, aruncarea în experiențe abstracte nu va putea ascunde și nici nu scuză bâlbâielile generate, în esență, de nedeplina stăpânire a portretizării.

Scurta biografie artistică a lui Sorin Militaru, încă student (anul V, la UNATC „I.L. Caragiale", București), se centrează și ea pe abordarea dramaturgiei contemporane. Excepția o face o dramatizare după Cehov, realizată pe scena Teatrului „Maria Fillotti" din Brăila. Celelalte texte aparțin spațiului austriac. Două piese de Schwab, una montată la Teatrul Național din Timișoara, cealaltă la Teatrul Odeon (pentru care a fost, de altfel, nominalizat pentru debut la Gala UNITER 2001), precum și *Jar de munte* de Peter Turrini montată la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov sub numele de *Jasmine și Orbul*.

Textul turrinian, realizat într-o cheie melodramatică, fără a fi una dintre cele mai incitante propuneri dramaturgice, capătă valoare prin frumusețea mesajului: chiar acolo unde viața amputează sau cangrenează existențe, sufletele au nevoie de iubire.

Din păcate, în spectacolul brașovean, întâlnirea text–regizor nu s-a produs. Au fost vizibile doar căutările. S-a căutat o construcție pe structură contrapunctică: între derizoriul existenței orbului și prezența hieratică a fetei din vis, ideal alb al dragostei pure ce pătrunde în spațiul sordid al existenței ratate, plină de frustrări. Numai că s-a produs o exemplificare expozitivă de un grotesc non estetic (decorul cu păsări moarte, apariția grupului de turiști). S-au căutat contururi fixe în care să se înscrie personajele, în detrimentul relațiilor. Profesionalismul lui Ioan Georgescu *(Orbul)* și al Vioricăi Geantă Chelbea *(Jasmine)* i-a salvat cât decât. Nu același lucru s-a întâmplat și cu Gabriel Costea care schematizează doar, obligat fiind a umple forma unei prezențe retarde și bâlbâite, probabil, în concepția regizorului, singura explicație pentru care un tânăr poate să-și lege existența de cea a unui orb. Care a fost însă motivația alegerii textului, gândul de dincolo de formă, rămâne încă să ne întrebăm.

Teatrul "Sică Alexandrescu", Brașov – Jasmine si Orbul **de Peter Turrini. Regia: Sorin Militaru. Scenografia: V. Penișoară Stegaru. Muzica: formația "Sfera". Cu: Ioan Georgescu, Viorica Geantă Chelbea, Gabriel Costea, Carmen Moruz, Lorena Ciubotaru, Oana Păvălache, Ovidiu Cepănaru, Vasile David.**

Claudia LIPAN

Să te aduci pe tine în tine însuți

Cu toate că a fost găzduit în sala renovată a Teatrului Bulandra, spectacolul *Orientarea în noapte* nu a prea lăsat prilej ochiului să vadă un spațiu nou, ba chiar și-a plimbat spectatorii spre scenă prin culise în plin proces de vopsire. O alegere inspirată, totuși, a regizoarei Liana Ceterchi, ținând cont de faptul că piesa scrisă de suedeza

Kristina Lugn propune un spațiu al angoasei. Ar trebui să vorbesc despre cadrul scenografic plin de contraste, despre plasa de stele și imensa pânză albă ce inundă spațiul de joc, despre muzica bine sincronizată dintr-un colț al scenei de către Ramona Horvath, despre luciditatea regiei ș.a.m.d. O să vorbesc, în schimb, despre întâlnirea cu textul Kristinei Lugn și despre două actrițe importante ale teatrului nostru, Gabriela Popescu și Mirela Gorea.

Kristina Lugn, deținătoarea celui mai important premiu pentru dramaturgie din Suedia, este autoarea a șapte volume de poezie și a numeroase piese de teatru. *Orientare în noapte* a avut premiera la Stockholm în 1998 și s-a bucurat de mult succes datorat, pe de o parte, și celor două actrițe, Pernilla August și Lena Endre. În primăvara acestui an, Kristina Lugn a venit pentru o scurtă vizită în România, fiind prezentă la repetițiile Lianei Ceterchi. Textul vorbește despre încercările disperate a două femei de a se adapta unui drum inițiatic, de a scăpa de lamentația zilnică. Plimbarea lor nocturnă devine cu timpul o lecție a demnității femeii în contextul unei grave singurătăți. Ajunse în pragul crizei, cele două profesoare se provoacă reciproc la un joc al vieții și al morții din care, în final, trebuie să iasă câștigătoare. Absurdul este eticheta propriei lor identități, din cauza lipsei de orientare. Astfel, ideea de a transforma un personaj în inițiat și un altul într-o călăuză este aproape inevitabilă.

Aflate sub incidența timpului care expiră o dată cu trecerea nopții, personajele trebuie să-și schimbe (ca noi toți, de altfel) aripile pline de cinism și neîncredere cu un dram de înțelepciune, iubire, speranță. Cu atât mai mult cu cât oferta noastră sufletească sărăcește, îngrijorător, din ce în ce mai mult. Urâtenia care copleșește drumul pe parcursul călătoriei înspre înlăuntru și înlături subțiază numărul celor care au suficient curaj să aleagă soluții. *Bibi* și *Vera* au o singură șansă – aceea că sunt plăsmuite din aluat diferit. În timp ce *Vera* (Gabriela Popescu) parcurge cu destulă ușurință treptele inițierii (vădit convinsă de semnul antologic al călăuzei), *Bibi* (Mirela Gorea) se afundă din ce în ce mai mult în teamă (alimentată de necunoaștere). Or, ca element negativ, frica o paralizează. Poate avansa, dar este lovită în cel mai nevralgic punct. Nu găsește resursele necesare de a se elibera de ea decât atunci când a ales schimbarea. *Bibi* este o începătoare. O senzație de început care m-a copleșit și pe mine în clipa când am revăzut-o pe scenă, după o nemeritat de lungă absență, pe Mirela Gorea. Actriță sensibilă, punctând vulnerabilitatea și neliniștea celui care vrea să-și depășească simpla condiție de automulțumire. Obișnuința gândului de trecere în moarte nu este un apel la disperare. Când este pus să înfrunte pericolul (așa cum îl înțelege el), omul este capabil de multă luciditate. Iar Mirela Gorea știe să găsească în personaj această luciditate inspirată. Ea ajută la eliberarea eroinei de sub tutela temerii permanente, de sub imaginea unor relații apropiate care au eșuat. Pentru *Bibi,* eșecul este cea mai mare greșeală și asta mi-a amintit de analogia pe care Rafail Noica o sublinia între eșec și păcat. La rândul ei, Gabriela Popescu este o alegere potrivită pentru rolul *Verei* datorită energiei pe care o radiază. Pofta de joc, de viață a femeii face din ea, o călăuză. Cu ușoare veleități și răutăți de superior, *Vera* este interpretată cu vigoare lipicioasă. Are simțul orientării, este suficient de independentă într-un context al dependenței fizice și psihologice, dar și cu spirit critic atunci când conceptul de prietenie este diminuat. Orientarea în noapte începe să semene cu o competiție sportivă în care orice limitare, orice supoziție puerilă reduce șansele de câștig. Spectacolul legitimează într-un fel credința «denunțării» în noi a îngrijitorilor de suflete. Șansa suprimată de a te aduce pe tine în tine însuți, duce la singurătatea care, așa cum spunea unul dintre personaje, nu te ajută să pășești cu lumina alături, să-ți iei viața în propriile mâini, sau să ai un prieten care să te vadă urcând scara și pășind dincolo...

Teatrul L. S. Bulandra – Orientare în noapte **de Kristina Lugn. Traducerea și regia : Liana Ceterchi. Scenografia : Nina Brumusilă. Muzica : Ramona Horvath. Lighting designer: Sorin Toma. Consilier moment de iluzionism: Mihai Ciucă. Cu : Mirela Gorea, Gabriela Popescu. Data premierei : 10 noiembrie 2002.**

NOI ÎN LUME

Dorana COȘOVEANU

"Un poem este o pictură cu voce"

Ce lume nemaipomenită, în care cei mai buni sunt mai răi decât cei mai răi – ultima replică a lui *Macbett* înaintea uciderii sale – este concluzia dură și amară a textului semnat de Eugen Ionesco, devenită, pare-se, un prezent continuu ce, din păcate, nu ne este străin. Poate și din această cauză asimilăm pe deplin „reducția" vitriolată la care dramaturgul recurge pornind de la tema shakespeariană, în care *Macbett* trece din registrul inferior al victimei în cel al călăului ca, în final, prin căsătoria lui cu *Lady Duncan,* să precipite fatidic propria-i moarte.

Crima, prezență obsesivă și stigmat al genealogiei, este, de fapt, maestra malefică a tragediei, *Macbett* nefiind decât un pion al jocului ei.

Nu avem intenția să realizăm o analiză de fond a spectacolului, încălcând astfel atributele unui specialist în domeniu. Îndrăznim doar să remarcăm câteva aspecte din fotoliul spectatorului, a unui spectator pasionat, admirator al uriașei „compoziții tridimensionale", care este reprezentația teatrală.

Macbett, în versiunea Teatrului Euro-Japonez „Du Sygne", este o adaptare a piesei lui Eugen Ionesco, realizată de Ion Caramitru și Seiya Tamura, regizată de primul dintre cei doi, scenografia aparținând lui Nobutaka Kotake și Aya Roppongi.

Spectacolele de la București, Sibiu, Paris și Le Hâvre au confirmat succesul acestei formule inedite de colaborare internațională între două expresii teatrale atât de îndepărtate conceptual și geografic. Un dramaturg și un regizor români, o echipă de actori, scenografi, muzicieni japonezi colaborează pentru a demonstra, încă o dată, că limbajul teatral depășește barierele de spațiu și timp, de mentalitate și chiar de modă.

Spunem, încă o dată, pentru că reușita spectacolului din 2001 cu **Negustătorul din Veneția** de William Shakespeare, al aceleiași formații teatrale și tot în regia lui Ion Caramitru, a fost confirmată și de nominalizarea, în Japonia, pentru cea mai bună creație scenică și cel mai bun actor al anului respectiv.

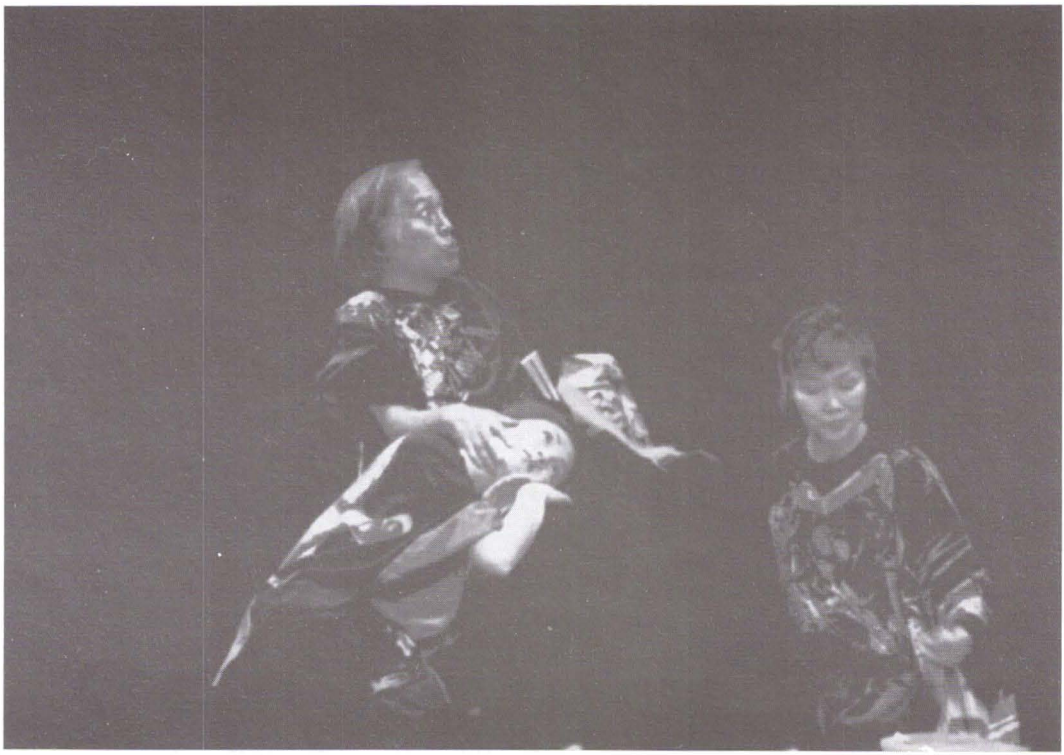
Ambele spectacole au avut de depășit dificila barieră lingvistică pe care textul (în japoneză) a ridicat-o publicului european, obișnuit să urmărească înțelesul și „valoarea cantabilă" a cuvântului. Lucru cu atât mai greu atunci când – așa cum este cazul la Eugen Ionesco – expresia „plastică" a textului este minimă, cuvântul fiind prea puțin însoțit de imagine. Dramaturgul, neavând voluptatea receptării vizuale, mizează în special pe capacitatea conotativă a elementelor convenționale de limbaj.

Regizorul a respectat opțiunea autorului, nu a reconstituit spațiul fizic al cetății/ pădurii / câmpului de luptă /, ci s-a mărginit să le evoce prin minime accesorii de decor.

Actorii s-au putut mișca astfel nestingheriți în acest spațiu, evoluând într-o succesiune de „compoziții" complementare.

Transparența sensurilor este dată și de dinamismul neostentativ al unor țesături suple, care, înșirate sau aruncate pe o sfoară ce traversează în diagonală arierplanul scenei, devin când „paravane" funcționale, când elemente de costumație ale actorilor. Imprimeul lor discret, pe fond negru, amintind de *émaki*-urile pictorilor japonezi din secolul al XIV-lea, prezența lor pictural-utilă în desfășurarea acțiunii, confirmă parcă un vechi proverb nipon, care spune că *"un poem este o pictură cu voce; o pictură este un poem fără voce"*.

Ambianța scenică, de o sugestivă și ponderată simplitate, susține strict acțiunea și spiritul spectacolului, surprizele decorului menținând totuși intactă expresia de fermitate stilistică. Ești, astfel, aproape convins că nu există alternativă vizuală.



Pe de altă parte, decodarea textului a fost, poate, mai convingătoare prin expresia jocului actorilor decât prin indicațiile de situații, afișate pe prompterul montat pe fundalul scenei, în formula explicațiilor din filmul mut.

În acest spațiu tridimensional al scenei, actorii japonezi – expresivi, cu o gestualitate sugestiv-rapidă sau elegant-niponă, modulându-și vocea în raport cu dramatismul și cadența replicilor – dovedesc o remarcabilă formă fizică și o evidentă bucurie a jocului, reușind să capteze atenția spectatorului, fără a-i pune la încercare răbdarea.

La toate acestea contribuie prezența discretă, dar permanentă, a celor doi instrumentiști care, asemeni tradiționalei *jöruri,* din dramele populare nipone, însoțesc ritmat și subliniat mesajul textului și evoluția dramatică a celor care îl exemplifică.

Pentru spectatorul privat de convenientele limbajului, experiența rămâne, totuși, interesantă și instructivă. Treptat, el se lasă convins de imagine, de plastica jocului, de interpretarea actorilor și chiar de muzicalitatea unei rostiri expresive.

Istoria succintă a piesei – pe care programul de sală a oferit-o – aduce un plus de confort intelectual celui ce acceptă și apreciază soluțiile regizorale nonconformiste. Dovada a fost buna receptare a unei săli pline care, în final, și-a manifestat prin aplauze prelungite deplina colaborare la formula propusă.

Macbett, în regia lui Ion Caramitru, menținând spectatorul într-o stare continuă de atenție și interes, a fost o remarcabilă experiență care, de fapt, ne pregătește, în plan conceptual, cu ideea de multiculturalitate în stare „pură".

Mihai Mihalcea – premieră pariziană

După cele două luni petrecute ca artist rezident la **TanzQuartier Viena**, coregraful **Mihai Mihalcea** a fost invitat să susțină în luna iulie patru reprezentații în Franța, în cadrul celebrului festival internațional ***Paris Quartier d'Été.***

Noul său solo coregrafic – intitulat ***Memorie de vânzare (copilărie inclusă)*** – a fost prezentat în premieră la Arenes de Montmartre din Paris.

Evenimentul a marcat totodată și începutul colaborării coregrafului Mihai Mihalcea și al companiei sale – **Solitude Project** – cu **Centrul Național al Dansului din Paris**, care s-a oferit să coproducă această lucrare, alături de **Theorem**, **Centrul MAD** și **Internationales TanzFest Berlin**.

Memorie de vânzare (copilărie inclusă) este – după cum declară însuși autorul – „o încercare de a atinge un alt nivel de conștiență, un nivel la care senzația, gândul și corpul nu mai sunt separate". Pornește de la câteva amintiri reale și „experimentează detașarea de realitatea carnală. Este încercarea de a face loc unui prezent nespectaculos..." (Irina Ionescu)

Oana BORȘ

Un spectacol al sensibilității

Nu mai poți nega astăzi că, în artă, miturile se destramă, că ironia are alte conotații, că fragmentarea, intertextualitatea există. Cu atât mai mult cu cât s-a trecut de stadiul de poetici asumate, devenind reflexe necondiționate.

Despre decanonizare este vorba și în textul lui Martin Sherman, *Când Isadora dansa.* Despre dezintegrarea imaginii sacrosante pe care mitizarea a legiferat-o secole de-a rândul prin cultivarea eroilor. Aici, despre imaginea Isadorei Duncan, la finalul carierei sale de mare dansatoare, atunci când timpul a învins prin transformare. Și despre lumea Isadorei. O lume în care nu mai contează națiа personajelor, ele vorbesc limbi diferite, însă au putința înțelegerii, căci există o comuniune spirituală dincolo de granițe.

Rezonând la acest text, regizoarea Ada Lupu a mers, în spectacolul realizat la Teatrul „Mihai Eminescu" din Chișinău, tocmai pe potențarea acestei linii a umanului. Pe scenă, personajele nu au sinonimii fizice cu personajele reale, ci sunt proiecții ale universurilor interioare. O *Isadoră,* surprinsă într-un moment al existenței în care corpul nu o mai ajută a fi ceea ce a fost, iar nevoia sa de a dărui se concentrază în speranța de a-și realiza școala mult visată. Devorată de propriile dorințe și copleșită de piedici materiale și de mentalitate, realitatea pe care și-o construiește este o continuă pendulare între clipa ce a trecut, reîmprospătată memoriei de cei care au iubit-o pentru că au văzut-o dansând, și cea de acum în care vrea să le transmită și elevilor săi pasiunea sa. Toate aceste personaje, fie reale, fie fictive, invadează scena, așa cum invadează sufletul *Isadorei,* întrupată scenic prin talentul, temperamentul și expresivitatea Angelei Ciobanu.

Și un *Esenin* (interpretat de specialul actor Igor Caras), dăruind dar parcă stingher în dragostea sa pentru Isadora, dominând și fiind, în același timp copleșit. Un neînțeles în propriul său univers, purtând, parcă, stigmatul dezrădăcinării.

Spectacolul, cu o construcție ambiguă la început, devine treptat coerent, crescând în intensitate emoțională și încărcătură energetică. Toate acestea sunt amplificate de comentariul chopinian care acompaniază *(live)* întreaga reprezentație, dar sunt realizate grație suportului actoricesc. Este, de altfel, de remarcat forța actorilor ce vin din școala rusă, parte dintre ei chiar cu studii la MHAT, care, dincolo de talent, au știința susținerii partenerului. Astfel că, în spectacol, partiturile sunt scrise în aceeași gamă, dar nu în detrimentul individualității. Chiar în rolurile de plan doi. Este de remarcat, astfel, capacitatea de dozare, măsura și exactitatea interpretărilor Mihaelei Strâmbeanu *(Belzer)* și a lui Ion Mocanu *(Luciano).* Angela Cărăuș, în *Mary,* trasează o tușă prea puternică, pentru ca, la antipod, Leo Rudenco *(Alexandros),* să fie cu o tonalitate mai jos decât întregul. Îi secundează Doriana Zubcu *(Jeanne),* din păcate, extrem de schematică.

Teatrul "Mihai Eminescu", Chișinău – Când Isadora dansa **de Martin Sherman. Regia: Ada Lupu. Decorul: Petru Bălan. Costumele: Stela Verebceanu. Coregrafia: Victoria Bucun. Selecția muzicală: Andrei Dimitrovici și Sandu Târșu. Distribuția: Angela Ciobanu, Igor Caras, Angela Cărăuș, Mihaela Strâmbeanu, Ion Mocanu, Doriana Zubcu, Laura Golovenco. Cu participarea elevilor de la Școala-internat nr. 2 din Chișinău. Data premierei: 19 octombrie 2002.**

Angela CIOBANU în spectacolul *Când Isadora dansa* de Martin Sherman

DIN LUME

Ioana ANGHEL

Salamanca – între vis și realitate

Preambul

La 28 mai 1998, Salamanca a fost desemnată Capitala Europeană a Culturii în 2002 prin acordul semnat de Miniștrii Culturii din țările membre ale Comunității Europene. Ce înseamnă însă pentru un oraș să fie Capitala Europeană a Culturii vreme de 365 de zile?!

Înseamnă, în primul rând, o promovare fantastică atât a numelui cât și a evenimentelor culturale special organizate; consecința directă o reprezintă creșterea turismului pe întreg parcursul anului și, deci, o dezvoltare economică puternică la momentul respectiv. În al doilea rând, constituie o (re)cunoaștere internațională a patrimoniului și a valorilor locale. Și mai constituie un prilej de mari investiții în construirea de noi edificii culturale (săli de spectacol, de expozitii etc), de renovare a altora mai vechi, mergând de la universități, biserici și până la clădiri de locuit, desigur cu bani primiți de la Comunitatea Europeana ori de la bugetul de Stat, ori din investiții private – de mare ajutor, de altfel, în țările comunitare. Reprezintă loc de întâlnire pentru artiști, oameni de cultură, intelectuali ori simpli admiratori ai artei, de orice tip ar fi ea.

Cu aceste ganduri în minte, traduse în așteptări nemăsurate, am pornit să-mi petrec acolo câteva săptămâni.

Salamanca – Oraș-Patrimoniu al Umanității

Salamanca – un oraș denumit, în adevăratul sens al cuvântului, Universitar. Deținând, la nici 160.000 de locuitori, 2 universități cu aproximativ 37.000 de studenți anual (!), 29 de școli de spaniolă pentru străini și 52 de licee, Salamanca pare a fi un punct de întâlnire între tradiție și tinerețe. În 1218, regele Alfonso al IX-lea de Leon a înființat Universitatea din Salamanca ce oferea cursuri de „Arte Liberale" (în special literele), „Trivium" și „Quadrivium", cărora ulterior li s-au adăugat studiul legilor, al canonului, al medicinii și al teologiei. Și de atunci încoace, Universitatea reprezintă inima întregului oraș. Ea „conduce" destinele, reunește mințile puternice, inspiră și expiră viață. Totul în jur nu trăiește decât în raport cu universitatea (au existat momente în istorie în care, din cei aproximativ 15.000 de locuitori ai orașului, în jur de 5000 erau studenți, iar restul munceau practic tot pentru universitate). Această permanentă stare de emulație a transformat în timp orașul într-un loc cosmopolit, un punct de întâlnire al artiștilor cu oamenii cu bani ai timpurilor respective, aceștia „investind" fabulos în ridicarea diverselor construcții. Palate, edificii universitare, biserici, mănăstiri, catedrale. Folosirea pluralului pentru cuvântul catedrale nu este o greșeală de exprimare cum ar putea părea la prima vedere. Salamanca are 2 catedrale (cea Veche și cea Nouă) lipite una de alta. Cea Veche, o culme a prosperității medievale, fusese ridicată în aproximativ un secol (pornind din 1150, când a inceput construcția); s-a dovedit, însă, la un moment dat, a fi prea mică și prea întunecoasă. Așadar, în secolul al XVI-lea, cu acordul Papalității, a început construirea unei alte catedrale, lipită de cea Veche, aceasta urmând să fie demolată în momentul în care era gata cea Nouă. Construcțiile s-au prelungit de-a lungul a două secole, banii s-au

erminat în nenumărate rânduri, ajungând ca până la capăt să nu mai ajungă pentru demolarea celei vechi, cum s-a petrecut de altfel cu multe alte catedrale foarte vechi. Și prin acest „noroc" al sorților, Salamanca a rămas cu această construcție rarisimă, atât de spectaculoasă și de atrăgătoare pentru cercetători, credincioși, istorici, turiști de toate felurile și naționalitățile: două catedrale lipite una de alta, formând un tot unitar, venind însă fiecare din epoci și stiluri diferite, iar amândouă, împreună și separat de o frumusețe neînchipuită.

38.000.000 de euro = investiția în infrastructura "culturală"

Și cum Europa știe să-și păstreze și să-și valorifice în același timp patrimoniul cultural, a hotărât să transforme Salamanca – timp de un an – în Capitala Europeană a Culturii. A început prin a construi edificii noi și prin a le restaura pe cele vechi: așadar, un vechi liceu a fost transformat într-o sală de expoziții (lucrare ce a costat peste 2.5000.000 de euro (!)), s-a construit un mare „Centru de Arte Scenice" cu 1200 de locuri (aproape 11.000.000 de euro), desigur pentru spectacole de teatru, muzică și balet, un „Centru de Arte" pentru expoziții de artă (peste 7.000.000 de euro), o sală multifuncțională cu 6000 de locuri (11.500.000 de euro), a fost restaurat Teatrul „Liceo", aflat chiar lângă Plaza Mayor (inima orașului, de altfel), plătind alte peste 6.000.000 de euro. Să-mi fie iertată abundența de cifre, dar am incercat doar să arăt că, după un calcul rapid, se observă că Statul Spaniol a finanțat Salamanca cu 38.000.000 de euro (!) doar pentru îmbunătățirea infrastructurii orașului.

Cultură, Cultură, Cultură

De fapt, pentru ce am înșirat mai sus toate aceste informații ce țin mai degrabă de domeniul turismului, al economiei ori al învățământului?! Pentru a ajunge în punctul în care trebuie povestit despre ce se întâmplă, *concret*, anul acesta, în Capitala Culturală a Europei! Se petrec atât de multe încât ar trebui publicată o carte, precum au făcut organizatorii spanioli, doar pentru enumerarea tuturor manifestărilor ce au avut și vor mai avea încă loc în Salamanca, ceea ce oricum nu l-ar interesa pe spectatorul român, lipsit probabil, în majoritate, de posibilitatea de a vizita Salamanca în toamna asta. Ceea ce însă cred că merită atenția este diversitatea de-a dreptul halucinantă de evenimente culturale. Arta plastică pare să „îmbrace" toți pereții interiori ai orașului; de la Rodin la o expoziție dedicată propagandei în timpul celui de-al doilea război mondial, trecând apoi la pictura renascentistă portugheză, expunînd colecția de tapiserie flamandă a Catedralei din Zamora într-o parte, iar în cealaltă găsind o galerie dedicată plasticienilor tineri din Salamanca, totul – interior și exterior – „luminează" mintea și sufletul călătorului. Urechea melomanului și nu numai a lui se poate desfăta audiind un festival de muzică religioasă, ori o intreagă serie de „opera baroca", sau „doar" pe Montserrat Caballei și pe Iosé Carreras în concert. Festival de jazz, concert Jan Morrison, muzică cubaneză cântată de faimoșii Compay Segundo și Omara Portuondo? Desigur.

Spectacole??? Festivaluri dedicate teatrului de stradă (numit „Viața și ficțiunea orașului Salamanca") ori noii dramaturgii. Royal Shakespeare Company, Piccolo Teatro di Milano, Teatrul Lliure, Hanspring Puppet Company, Compania Națională (spaniolă) de Teatru Clasic, toate trupele mari din Spania în turneu cu ultimele premiere....și tot așa, seară de seară de seară, am putea petrece minunat în Salamanca, mai ales că nici măcar nu am pomenit de spectacolele de balet, de congresele și întâlnirile organizate, de ciclurile de filme ori de lansările de carte.....

Un alt fel de festival

Am asistat în România la nenumărate festivaluri de teatru. Tipicul după care sunt făcute este, însă, cvasi-„clasic": ai un om sau o echipa entuziastă, ceva fonduri, o idee (cum ar fi dramaturgia contemporană, teatrele naționale, umorul negru, tânăra generație de artiști, teatrul naționalităților minoritare etc), un loc precis – cel mult un oraș dacă nu chiar o singură sală, durata – variind cel mult între câteva zile și două saptămâni. Se selectează spectacolele, iar, dacă sunt bani, se aduc și ceva trupe din străinătate, desigur dacă se pretează temei, bugetului și momentului ales. Cam asta este „rețeta" festivalului de teatru din România, desigur cu multe nuanțe în cazul fiecăruia.

Cu toate astea, „stilul" de a face festivaluri prin alte părți, e destul de diferit. În primul rând, se „întind" în timp și spațiu mult mai mult decît festivalurile noastre. Se joacă nu numai într-un centru cultural, ci și în stradă ori în localitățile limitrofe ori în spații neconvenționale. Se prezintă nu numai spectacole de teatru, ci și muzică de varii feluri, artă plastică, balet, teatru-dans. Se încearcă nu doar conturarea unei imagini asupra unui aspect (ce ar depinde de o generație, un stil, un loc etc), ci prezentarea, în fața spectatorului, a „timpului" artistic în care se află arta la un moment dat. Consacrați și tineri, clasici sau novatori, actori și balerini, mânuitori de păpuși sau dramaturgi, scenografi sau sculptori, cu toții se întâlnesc la un moment dat, într-un loc dat, pentru a arăta lumii și a vedea ei înșiși ce se întâmplă în artă.

Ca un exemplu foarte proaspăt la afirmațiile anterioare, mă voi referi foarte pe scurt la „Festivalul de Toamnă" din Madrid, ce are loc lunile astea (!) – durează nu mai puțin de 34 de zile(!). Se prezintă 56 de companii teatrale, de dans, de teatru muzical, cicluri de conferințe și proiecții, muzică. Ce fel de muzică, ne putem întreba? „Muzică cu aromă de swing", Paolo Conte în concert, muzică de scenă din barocul spaniol, Orchestra Națională de jazz, „Cânturi epice și difonice din Mongolia – Kalmukia". Teatru: de la Royal Shakespeare Company la Philipe Genty, spectacole din Elveția, Argentina, Rusia, Italia, Grecia, India, Croația, spectacole de la clasicii Molière și Turgheniev la ultimele texte *en-vogue* ale dramaturgiei actuale spaniole, de la spectacolul de pantomimă la recitaluri inedite. Dans: de la un spactacol numit „Fignito(the torn eye)" din Burkina Faso la „La parada" din Argentina, un spectacol de tango, folclor și „chamame". De asemenea, un spectacol de flamenco (cum altfel?), altul realizat de faimosul William Forsyte cu Baletul din Frankfurt. Pentru a încheia enumerarea acestor „fațete" ale Festivalului, nu mai trebuie decît să pomenim de ciclul de conferințe și proiecții despre maeștrii teatrului polonez: Tadeusz Kantor, Grotowski, Krystian Lupa.

Un ultim amănunt: fiecare trupă susține până la patru spectacole, marea majoritate în locuri diferite; reprezentațiile au loc în 12 teatre madrilene, plus alte 32 (!) de săli din localitățile limitrofe, festivalul fiind organizat de Primăria Madridului, anul acesta ajungându-se la cea de-a nouăsprezecea ediție.

Desigur, „Festivalul de Toamnă" de la Madrid nu are renumele și valoarea altora de talia celor de la Avignon sau de la Edinburgh, însă, scopul și modul de realizare este asemănător. În toate aceste cazuri sunt prezentate cât mai multe chipuri ale artei, lăsând însă spectatorului bucuria de a alege el însuși modul de expresie artistică, stilul, epoca ce îl reprezintă cel mai bine.

Irina IONESCU

Jurnal londonez sau despre supremația marionetelor

Este deja un lucru știut faptul că viața teatrală londoneză este una dintre cele mai bogate din lume, în toate sensurile posibile ale cuvântului: cantitativ, valoric, financiar, divers etc. Nu este nici pe departe ușor să-i faci față. O dată, din cauza prețurilor exorbitante pe care le practică și apoi pentru că fiind obligat să alegi tot timpul, omiți inevitabil multe evenimente. Alegerea corectă e foarte greu de făcut, dar încercarea de a o face trebuie să se bazeze întotdeauna pe criterii extrem de rigide. Altfel, nu are nici o șansă de reușită.

În vara acestui an, timp de o lună, cât m-am aflat la Londra, mi-am propus să văd, de exemplu, spectacole tipic englezești, fie ca structură, fie ca mod de realizare: un megamusical, o comedie neagră și o montare experimentală, parte a mișcării avangardiste din West End.

Foarte diferite unul față de celelalte, toate cele trei spectacole sunt, în schimb, perfect ancorate pe piața culturală din care fac parte. Raportul dintre cerere și ofertă nu le scapă nici o secundă din vedere producătorilor lor, motiv pentru care se și poate vorbi de business în domeniul artistic.

Cel mai bine se vinde însă așa-numitul teatru comercial. Show-ul cu cele mai mari încasări este gândit astfel exclusiv după exigențele celor mai diverse gusturi.

Producție Disney, *The Lion King*, este într-adevăr un spectacol desenat la milimetru. Și partea cea mai interesantă este că atracția numărul unu o reprezintă păpușile și marionetele folosite din plin pe toată durata reprezentației. În privința construcției trebuie spus că tehnicilor dobândite, în mod clar, în școli de specialitate, li se adaugă aici și foarte multă ingeniozitate, pentru ca toate să fie susținute, în fapt, de fonduri uriașe, investite cu certitudinea vânzării rezultatului final. *The Lion King* este o montare construită impecabil, extraordinar de spectaculoasă, cu elemente vizuale fabuloase, ritmuri de inspirație africană, culori explozive și actori excelenți, actori atent selecționați și distribuiți, foarte pitorești și extrem de bine antrenați, atât vocal, dar mai ales fizic. Povestea în sine este simplă și, în plus, preluată exact după filmul de desene animate, care i-a asigurat succesul inițial. Poate fi citită eventual și sub forma unei parabole, despre lupta tinerilor lei cu hienele din savana africană. Binele învinge răul, totul se termină în mod fericit și persistă doar imaginea unui spectacol care poate schimba complet așteptările în materie de teatru și convenție teatrală chiar unui spectator avizat.

Royal Shakespeare Company prezintă, cu foarte mult succes, la Garrick Theatre, *The Lieutenant of Inishmore*, o comedie neagră, scrisă de Martin McDonagh și inspirată de conflictele politico-religioase din Irlanda de Nord. Centrat în jurul unei pisici negre, conflictul piesei se declanșează în momentul în care unui locotenent înarmat i se pare că animalul adorat i-a fost omorât într-un premeditat act de răzbunare și umilință, la adresa propriei persoane. Confuzia și furia oarbă ale locotenentului se lasă până la final cu focuri repetate de armă, câțiva morți și o groază de efecte speciale menite să demonstreze sadismul personajelor. Printre ele, capete explodate, mațe scoase, cadavre ciopârțite etc. Mult sânge, în general, pe fondul unui decor

realist pictat în tonuri cenușii. Irezistibilă muzică irlandeză, de această dată, câteva gaguri, limbaj agresiv, actori cu un joc agitat și efecte comice căutate – o montare surprinzătoare, cu lovituri de teatru bine calculate și elemente vizuale extrem de șocante.

În London Fringe, am ales să văd un spectacol premiat anul acesta la Edinburgh, un spectacol experimental cu doar două personaje, recuzită sumară și nepretențios din punct de vedere al spațiului de reprezentare. *The Secret Death of Salvador Dali* de Stephen Sewell este o piesă scrisă după un tipar foarte la modă, ca urmare a dezvoltării cursurilor de dramaturgie în multe colegii și universități occidentale. Pentru că ceea ce contează este, în primul rând, tehnica construirii unei acțiuni dramatice, a unui dialog sau personaj, subiectele sunt, de cele mai multe ori, biografii celebre. Imaginația nu este obligată astfel să lucreze (deloc sau prea mult), accentul punându-se exclusiv pe structurarea și prezentarea materialului narativ deja existent, iar subiectul, în acest caz, este cât se poate de ofertant. Și autorul nu trece nimic cu vederea: nici complexele freudiene trăite în copilărie, nici amicițiile cu Lorca și Buñuel, nici autoritatea Galei, nimic din ceea ce a existat sau bănuim că ar fi existat în viața excentricului personaj. Materie primă mai mult decât suficientă pentru un spectacol din partea căruia nu așteaptă nimeni construcții complicate perfect realizate, ci mai mult idei și soluții ingenioase, cu titlul de improvizații controlate. Trevor Stuart și Julie Eckersley, protagoniștii spectacolului, dovedesc oricum din plin că sunt doi actori foarte buni, care pot susține credibil, cu un machiaj minim și câteva piese disparate de vestimentație, cele mai diverse personaje.

Fie în West End sau Covent Garden, producătorii oricărui spectacol londonez țin cont întotdeauna de cele mai mici fluctuații ale pieței culturale și nu trec cu vederea nici stilul de viață al publicului pe care îl vizează. Poate nu întâmplător, cel mai bine vândut spectacol este inspirat dintr-un basm african, iar *Bombay Dreams*, alt megamusical, produs de Andrew Lloyd Weber, se apropie cu pași repezi de înregistrarea unor vânzări record. Ținând cont de proporția și de numărul emigranților în marea metropolă britanică, n-ar fi astfel de mirare ca următorul spectacol în top să aparțină chiar Operei din Beijing.

CALENDAR TEATRAL

OCTOMBRIE

7 octombrie – 75 de ani de la premiera absolută a piesei *Omul cu mârțoaga*, la Teatrul Național din București, cu George Calboreanu în rolul principal. Parabola lirică a lui George Ciprian va stârni interes și peste hotare, fiind reprezentată în 1930 la Berlin și în 1937 la Paris.

11 octombrie – 150 de ani de la nașterea lui **George Augustin Petculescu** (m. 6 decembrie 1889), entuziastul conducător al primei trupe profesioniste românești de peste Carpați. Compania ambulată creată de Petculescu a dat reprezentații în numeroase localități din Banat și Transilvania.

12 octombrie – 225 de ani de la moartea lui **Alexei Sumarokov** (n. 1718), dramaturg rus neoclasic, supranumit „Racine al Nordului".

13 octombrie – 50 de ani de la moartea regizorului și dramaturgului francez **Gaston Baty** (n. 26 mai 1885). A fost membru al faimosului Cartel, o asociație menită să contracareze ofensiva teatrului comercial și să impulsioneze căutările novatoare pe scena franceză. Montările lui Baty s-au remarcat prin picturalitatea bogată a decorului și finețea interpretării.

29 octombrie – 120 de ani de la nașterea dramaturgului și prozatorului francez **Jean Giraudoux** (m. 31 ianuarie 1944). A prelucrat în cheie modernă mituri și basme, oferind publicului piese care îmbină ironia cu lirismul, elemente fantastice cu subtila trimitere la actualitate *(Siegfried, Amphitryon, Judith, Războiul cu Troia nu va avea loc etc.).*

NOIEMBRIE

1 noiembrie – centenarul nașterii scriitorului norvegian **Nordahl Grieg** (m. 2 decembrie 1943). În textele sale dramatice *(Barabar, Onoarea și puterea noastră, Infrângerea),* a trata cu vigoare teme privind libertatea ființei umane, violența, războiul, vicisitudinile istoriei.

3 noiembrie – 60 de ani de la moartea dramaturgului **Carl Sternheim** (n. 1 aprilie 1878), ale cărui comedii conturează o imagine virulent satirică a societății germane.

6 noiembrie –140 de ani de la nașterea dramaturgului italian **Marco Praga** (m. 31 ianuarie 1929), exponent de frunte al curentului verist. Dintre piesele sale, *Soția ideală* s-a înscris , ca triumf durabil, în repertoriul Eleonorei Duse.

7 noiembrie – Împlinește 60 de ani Mariana Mihuț, actriță de talent complex și desăvârșit profesionalism a Teatrului „Bulandra", memorabilă interpretă a unor roluri dintre cele mai variate pe scena și pe ecran.

9 noiembrie – Împlinește 60 de ani **Mihaela Tonitza–Iordache**, profesor și cercetător, personalitate distinsă a teatrologiei românești.

15 noiembrie – 140 de ani de la nașterea scriitorului german **Gerhart Hauptmann** (m. 6 iunie 1946), laureat al Premiului Nobel (1912). Prima etapă a creației sale dramatice stă sub semnnul naturalismului și al criticii sociale (*În zori, Țesătorii* ș.a.), pentru ca mai târziu autorul să se orienteze spre mișcarea simbolistă (*Clopotul scufundat*).

18 noiembrie – 20 de ani de la moartea dramaturgului german **Heiner Kipphardt** (n. 8 martie 1922). A scris, între altele, piesa de mare notorietate *cazul J. Robert Oppenheimer,* emblematică pentru „teatrul-document"practicat în anii '60.

25 noiembrie – 60 de ani de la moartea teoreticianului și criticului literar **Mihail Dragomirescu** (n. 22 martie 1868). Preocuparea sa pentru teatru s-a

concretizat în texte diverse: cronici, articole, profiluri de autori, pagini de exegeză a poeziei dramatice.

27 noiembrie – **Dina Cocea**, actriță de mare forță și distincție, a cărei prezență a înnobilat scena românească timp de mai multe decenii, împlinește 90 de ani.

28 noiembrie – 90 de ani de la moartea regizorului și criticului german **Otto Brahm** (n. 5 februarie 1856), promotor al naturalismului. Urmând exemplul lui Antoine, fondatorul Teatrului Liber, a înființat în 1889,la Berlin, Die Frieie Bühne.

DECEMBRIE

8 decembrie – 50 de ani de la moartea regizorului **Aurel Ion Maican** (n. 1893), ale cărui contribuții novatoare au marcat peisajul teatral românesc din epoca interbelică. A lucrat pe mai multe scene, activitatea sa dând roade strălucite îndeosebi la Teatrele Naționale din Cernăuți (1926–1929) și din Iași (1929–1933). Maican a spart șabloanele spectacolului „ilustrativ", îmbrățișând conceptul regiei creatoare, al teatralizării teatrului. Simbolistica și rafinamentul plastic al decorurilor, invențiile scenotehnice, utilizarea ingenioasă a luminii, ritmul dinamic, sunt doar câteva particularități ale creațiilor sale, din care amintim izbânzi ca *Avarul, R.U.R, Crimă și pedeapsă* (la Cernăuți), *Sonata Kreutzer, Iluzia fericirii, Azilul de noapte* (la Iași).

12 decembrie – Împlinește 70 de ani **Dumitru Solomon**, autorul care, în ultimele decenii, a dat o nouă strălucire teatrului de investigație intelectuală și morală, cu incisive drame de idei (*Socrate, Platon, Diogene câinele, Elogiul nebuniei*), exersându-și totodată condeiul în spirituale comedii și în texte cu valență metaforică.

18 decembrie – 100 de ani de la premiera absolută a dramei *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, la Teatrul de Artă din Moscova, în regia lui Stanislavski.

19 decembrie – Centenarul nașterii renumitului actor britanic **Ralph Richardson** (m. 10 octombrie 1983).

20 decembrie – 10 ani de la moartea marii actrițe **Aura Buzescu** (n. 1 august 1894). Aparținând generației care se desprindea, în anii '30, de învechitele tradiții naturaliste, Aura Buzescu a dus la perfecțiune arta esențializării stilului interpretativ. Jocul ei de un patetism conținut, poezia vibrantă prin mijloacele sobre s-au revelat în roluri ca *Violaine* din *Îngerul a vestit pe Maria* (1942), *Lavinia* în *Din jale se întrupează Electra* (1943), *Olga* în *Trei surori* (stagiunea 1949–1950) ș.a.

31 decembrie – 150 de ani de la inaugurarea **Teatrului cel Mare** din București, construit după planurile arhitectului vienez Heft. În 1875, sub directoratul lui Al. Odobescu, instituția va primi numele de Teatrul Național.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

Gala Tânărului Actor HOP, Mangalia, 31 august–2 septembrie (vezi anexa);

Uite ce scrie la gazetă, spectacol care face parte din proiectul „Caragiale 2002–Caragiale în dialog", câștigat la licitația pentru Fondul Cultural Național (vezi anexa);

Programul MAP, rezidențe (vezi anexa);

Saloanele culturale UNITER, stagiunea 2002–2003 (vezi anexa);

Participări UNITER

Congresul Mondial al ITI, perioada 14–20 octombrie, prin reprezentantul Centrului Român al ITI, domnul Cornel Todea, care a fost ales membru în comitetul teatrului dramatic;

Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, perioada 5–12 octombrie 2002;

Festivalul Internațional de Teatru „Avram Goldfaden" Iași, perioada 15–18 octombrie 2002;

Simpozionul „Quo Vadis", Chișinău, și cursuri de management, 4–7 noiembrie 2002;

Spectacole, repetiții:

Macbett de Eugen Ionescu, în regia lui Ion Caramitru, producție a companiei „Theatre du Sygne" din Tokyo, prezentat în București la Teatrul „L.S. Bulandra", 11, 12 octombrie 2002 și la Sibiu, Teatrul „Radu Stanca", 16, 17 octombrie 2002

În sala de protocol, se repetă spectacolul *Zadarnicele chinuri ale unui scenarist* de Theodora Herghelegiu, în regia lui Gabriel Coveșeanu

Proiecte UNITER depuse pentru licitația de proiecte – anul 2003, programul-cadru „Cultura 2000"

„Memoire des passeurs", proiect depus de UNITER, în colaborare cu SIGNIS–Catholic World Association for Communication și Asociația ORION, Franța;

Organizator al Festivalului Național de Teatru I.L. Caragiale – 2002 împreună cu Ministerul Culturii și Cultelor.

Gala tânărului actor Hop

Mangalia, 31 august–2 septembrie 2002

În perioada iulie–august, juriul de nominalizări, alcătuit din Alice Georgescu, critic de teatru, Marina Constantinescu, critic de teatru, Cornel Todea, regizor și... director de teatru au desemnat nominalizații pentru concursul Galei Tânărului Actor, atât la secțiunea individual, cât și la secțiunea grup.

Dintr-un număr de 70 de concurenți la secțiunea individual, au fost nominalizați 11 finaliști, iar pentru secțiunea grup spectacolele nominalizate pentru concurs au fost: *Trilogie belgrădeană* (actul 3) de Biliana Sbrilanovic, regia: Cristian Theodor Popescu, *Eu când vreau să fluier, fluier,* de Andreea Vălean, regia: Ștefan Velniciuc și Mirela Gorea și *Deșeuri* după *Teatru descompus* de Matei Vișniec, regia Ana Mărgineanu.

Tema ediției 2002 a Galei Tânărului Actor, secțiunea individual, a fost „alteritate" pentru proba liberă și monologul *Temă și variațiuni* de I.L. Caragiale pentru proba obligatorie.

Juriul final, alcătuit din Felix Alexa, regizor, Ștefan Iordache, actor, Cristina Modreanu, critic de teatru, Emilia Popescu, actriță și Cornel Todea, regizor – președintele juriului, au desemnat cîștigătorii Galei Tînărului Actor, ediția 2002:

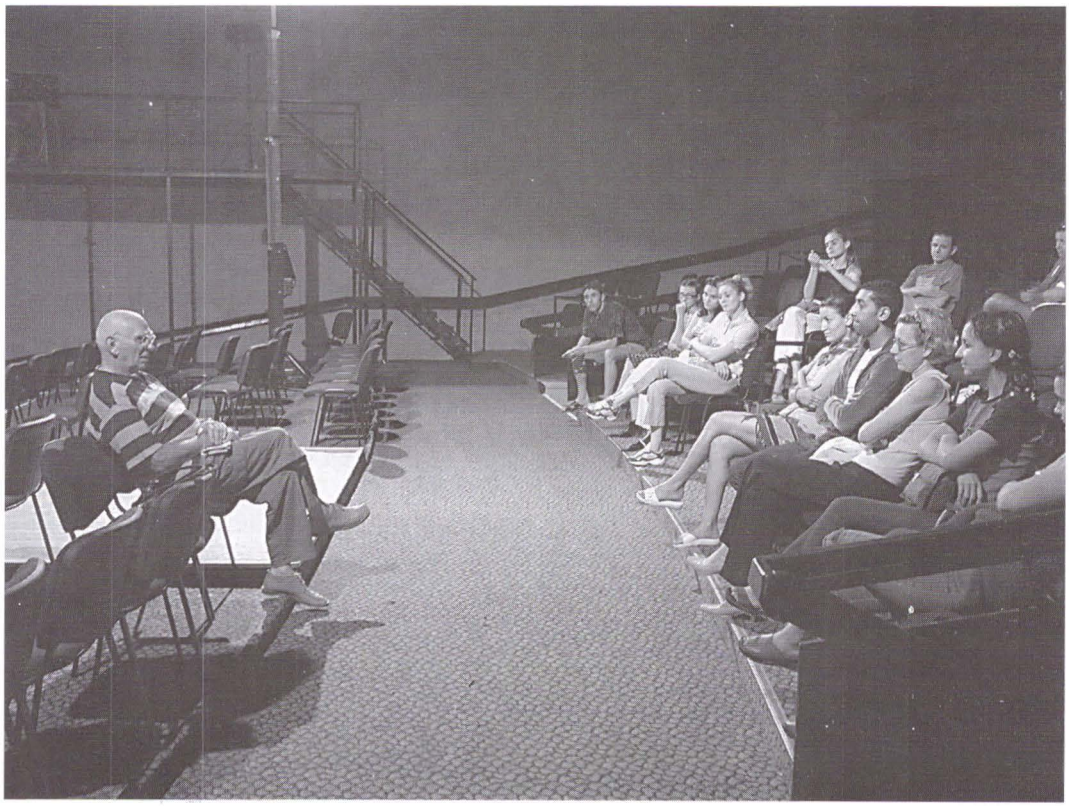
La secțiunea *individual:* MIRELA OPRIȘOR, absolventă UNATC, secția actorie, clasa prof. univ. Florin Zamfirescu și prof. univ. Adrian Pintea, promoția 2000 și MARIAN POPESCU, absolvent al Universității Ecologice, Facultatea de Arte, secția actorie, promoția 2002, clasa prof. Adriana Pitești eanu.

La secțiunea *grup,* câștigător a fost spectacolul DEșEURI după *Teatrul descompus* de Matei Vișniec

Începând cu ediția 2002, UNITER adaugă la palmaresul Galei Tânărului Actor Premiul „SICĂ ALEXANDRESCU", premiul special al juriului, care a fost acordat lui ADRIAN DUMITRU.

Premiul este transmisibil și reprezintă contribuția doamnei Aurelia Alexandrescu la această competiție rezervată tinerilor.

Atelierul „Alteritate 2002" a fost coordonat de Florin Fieroiu, iar programul Galei a fost completat de prezența spectacolelor invitate: *Love zig-zag,* un spectacol coordonat de Florin Fieroiu, *Sex, Drugs, Rock and Roll,* un spectacol de și cu Florin Piersic jr., producție: Teatrul Luni București, precum și spectacolul *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, producție: Teatrul „L.S. Bulandra", București.



Programul MAP

Tineri creatori și noi forme de expresie artistică / rezidențe

UNITER este corespondentul pentru România al Programului MAP, care are ca obiectiv susținerea artiștilor la început de carieră, fiind o continuare a Programului Pepinere europene pentru tineri artiști, desfășurat în perioada 1990–2000.

Asociat unei structuri profesionale, unui oraș și unui coordonator, artistul poate participa la o rezidență de 1–9 luni.

În urma licitațiilor analizate la Cork, 2001, au fost desemnate proiectele câștigătoare, între care și proiectul artistului român Vlad Nanca (multimedia) și ale artiștilor francezi Stephane Granger, Cecile Wautelet și Florance Vialettes care și-au ales România ca țară de rezidență.

Rezidențele artiștilor francezi în România au fost asigurate de:

Fundația Culturală META pentru proiectul foto/instalație video, cu tema „pierdut maidanez tărcat deschis" al artiștilor Stephane Granger și Cécile Wautelet, a cărui vernisare a avut loc vineri 18 octombrie 2002, la Centrul Cultural Meta.

ARCUB–Centrul de Proiecte Culturale al municipiului București pentru proiectul foto „București 2002", a cărui vernisare a avut loc în data de 25 octombrie 2002 la ARCUB.

La Graz (Austria), în mai 2003, va fi locul de întâlnire a tinerilor laureați ai programului MAP și momentul evaluării rezidențelor artistice desfășurate.

Saloanele culturale UNITER

Proiect inițiat în anul 1996 și condus de doamna Sorana Coroamă Stanca, „Saloanale Culturale" și-au început stagiunea 2002–2003.

Prima întâlnire a avut loc luni 28 octombrie, ora 17.00, tema propusă pentru discuții fiind: „modelul hristic".

Invitații întâlnirii au fost: dr. Elena Chițimia și arhitect Elena Iliescu, a cărei pledoarie a fost susținută și de propria expoziție de icoane pe lemn.

Saloanele Culturale încearcă să recidiveze tradiția celebrelor saloane interbelice, propunând discuții libere pe o temă aleasă, prezentată de invitați.

Saloanele doamnei Sorana Coroamă Stanca au loc o dată pe lună, într-o zi de luni, și promovează un dialog între generații, încercând să atragă și să ocrotească participarea culturală a tinerilor școlari și liceeni, a căror prezență este numeroasă la fiecare salon cultural.

Ⓟ TEATRUL "LUCEAFĂRUL" DIN IAȘI SE PREZINTĂ

Înființat în urmă cu 52 de ani sub titulatura Teatrul de Păpuși, Teatrul *Luceafărul* din Iași este acum o instituție specializată în spectacole pentru copii și tineret, aflată în finanțarea autorităților locale, mai precis a Consiliului Județean Iași. Jumătatea de secol de activitate artistică a instituției a însemnat sute de premiere, zeci de colaboratori, sute de mii de spectatori, sute de turnee în țară și străinătate.

Trupa actuală a *Luceafărului* cuprinde un consilier artistic, un secretar literar, 22 de actori, doi regizori artistici, un scenograf și doi sculptori păpuși, lor alăturându-li-se, de-a lungul timpului, o impresionantă listă de colaboratori. Printre ei: regizorii Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Anca Ovanez, Nicolae Scarlat, Eduard Covali; scenografii Cik Damadian, George Doroșenco, Marga Ene, Hristofenia Cazacu, Ion Truică, Rodica Arghir, Axenti Marfa, Mihai Pastramagiu; compozitorii Achim Stoia, Dumitru Chiriac, Vasile Spătaru, Sabin Păutza, Cristian Misievici, Anda Tăbăcaru-Hogea etc. În cele cinci decenii de activitate, producțiile *Luceafărului* au ajuns și pe alte meridiane ale lumii, unele chiar foarte îndepărtate, artiștii ieșeni ducând vestea măiestriei lor în Ungaria, Iugoslavia, Italia, Franța, Germania, Pakistan, India, Iran, Iordania, Austria, Belgia, Ucraina, SUA.

Clădirea *Luceafărului*, dată în folosință în decembrie 1987, este una dintre cele mai spectaculoase din întreaga Europă, impunându-se prin arhitectura sa modernă. Interiorul cuprinde două săli de spectacole, cea mare, cu 450 de locuri, cea mică cu 150 de locuri, foaiere ample, săli de repetiții și ateliere.

În fiecare an, cinci–șase noi premiere se adaugă, în medie, repertoriului său permanent. Pe afișul cotidian al *Luceafărului,* figurează cca 30 de spectacole, inspirate de capodopere ale literaturii pentru copii și tineret, universale sau române. Printre ele: *Scufița roșie*, *Cenușăreasa*, *Muzicanții din Bremen*, după frații Grimm, *De ziua lui Pinocchio* după Carlo Collodi, *Frumoasa din pădurea adormită*, după Ch. Perrault, *Punguța cu doi bani* după Ion Creangă (la Sala mică), *Vreau să număr stelele* de Ion Sava, *Frumoasa lumii* după Mihai Eminescu, *Baltagul* după Mihail Sadoveanu, *Povestea motanului încălțat* după Ch. Perrault, *Tinerețe fără bătrânețe* după Petre Ispirescu, *Prințesa Turandot* după Carlo Gozzi, *Vrăjitorul din Oz* după Frank L. Baum etc. (la Sala mare). Toate acestea sunt vizionate anual de cca. 50.000 de spectatori, în medie, în această cifră intrând copii din orașul și județul Iași, precum și din județele limitrofe, unde Teatrul *Luceafărul* obișnuiește să se deplaseze. Copiii din casele de copii și din

orfelinate au întotdeauna ușa deschisă la *Luceafărul*, ei beneficiind de deplină gratuitate.

Autorii contemporani au fost dintotdeauna în atenția teatrului ieșean, la rampa sa fiind reprezentate piese semnate de Mircea Radu Iacoban (*Noaptea asta nu câștigă nimeni*), Al. T. Popescu (*O rază de soare*), Dumitru Vacariu (*Rătăciți într-o poveste*), Octavian Sava (*Nota zero la purtare*) etc. Unul dintre proiectele instituției marchează începutul unei colaborări cu tânărul scriitor ieșean Cătălin Mihuleac, proaspăt debutant ca dramaturg, care lucrează, pentru *Luceafărul*, un text satiric ce se va adresa tinerei generații.

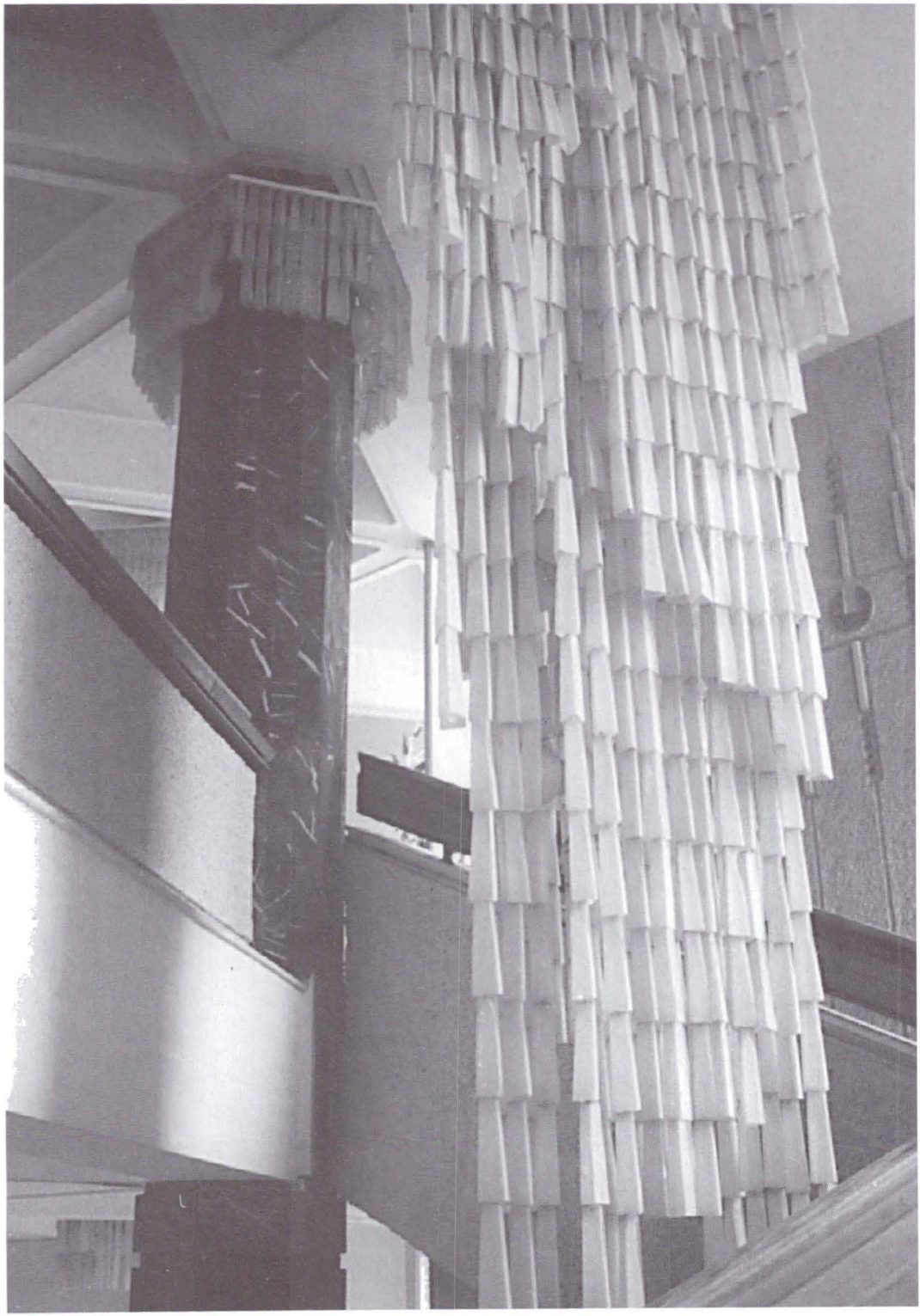
Publicul țintă al celor de la *Luceafărul* ieșean îl constituie nu numai copiii, ci așa cum se află înscris pe frontispiciu, și tinerii. Ultimele stagiuni au inclus în repertoriu câteva spectacole ce vizează în mod expres această categorie de public și care au înregistrat un real succes. Printre ele, *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Marius Țeicu și *Noaptea asta nu câștigă nimeni* de Micea Radu Iacoban, ambele realizate scenic în formula de *musical*. O formulă foarte pe placul adolescenților și tinerilor, care au umplut de fiecare dată sala. Pentru că la *Luceafărul*, actorii, păpușăria, muzica, dansul, pantomina, măștile, poezia sunt mijloace de expresie scenică în egală măsură utilizate.

Printre proiectele teatrului ieșean se numără completarea *Integralei Creangă*, la care *Luceafărul* lucrează de câțiva ani. În acest moment, teatrul deține un consistent portofoliu de spectacole Creangă, precum *Harap-Alb*, *Povestea prostiei*, *Ivan Turbincă*, *Punguța cu doi bani*, *Stan Pățitul*, *Ursul păcălit de vulpe*. În acest sezon, titlurilor realizate după scrierile lui Ion Creangă li se vor adăuga *Amintiri din copilărie* (dramatizare de Ștefan Oprea) și *Capra cu trei iezi* (scenariu de Constantin Brehnescu). În faza de lucru la text se află și piesa *Picioroangele* de Franciska Ricinski-Marienfeld, din Germania, un scenariu care se referă la realitățile triste din orfelinatele românești. Spectacolul va vedea lumina reflectoarelor în stagiunea următoare.

Toți cei interesați de activitatea *Teatrului pentru Copii și Tineret Luceafărul* pot accesa pagina sa de web, la adresa www.Luceafarul-theatre.ro, această formulă modernă de prezentare fiind disponibilă de mai bine de doi ani.

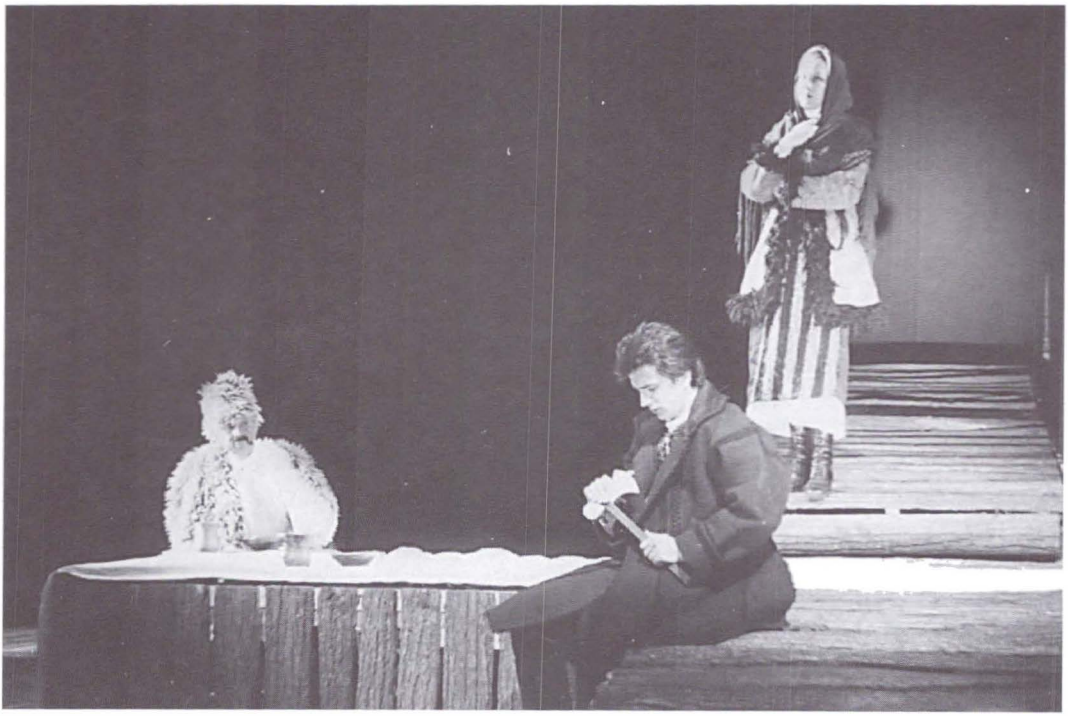
Toate acestea, pentru ca *Luceafărul* ieșean să strălucească inconfundabil în constelația teatrelor din țară.

Coordonatele Teatrului *Luceafărul* din Iași
Adresa: Str. Grigore Ureche nr. 5
Tel: 0232/256021, 256022
Fax: 0232/212662
E-mail: luceafarul@mail.dntis.ro



Noaptea asta nu câștigă nimeni de Mircea Radu Iacoban.

Tinerete fără bătrânețe după Petre Ispirescu. Regia: Const. Brehnescu.



Baltagul după Mihail Sadoveanu. Regia: Toma Hogea.

Amintiri din copilărie după Ion Creangă. Regia: Ion Cibotaru.

Clovnii de C. Brehnescu și Ion Agachi. Regia: C. Brehnescu.

O rază de soare de Al.T. Popescu. Regia: Toma Hogea.

Rătăciți într-o poveste de D. Vacariu. Regia: Natalia Dănăilă.

Nota zero la purtare de Octavian Sava și Marius Țeicu. Regia: C. Brehnescu.

Cuvânt către cititori

În 15 iulie, din motive care ne scapă, Ministerul Culturii și Cultelor a decis schimbarea numelui revistei "Teatrul azi" în "Teatru" și a redactorului-șef cu un director interimar. Cum, după acest moment, nu s-a mai întâmplat nimic și n-a început lucrul pentru numerele de sfârșit de an, cum stagiunea demara fără ca vreo revistă de specialitate să-i consemneze aspectele, grupul de redactori ce a trudit împreună timp de patru ani pentru editarea publicației a hotărât înscrierea la OSIM a revistei "Teatrul azi" (ca pendinte de Fundația culturală "Camil Petrescu" ce ne-a invitat ca atare) și continuarea muncii în slujba artei spectacolului teatral. În felul acesta, ne putem ține cuvântul față de abonații noștri, putem continua publicarea seriei "GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC" și putem fi prezenți în mijlocul evenimentelor teatrale spre a le fixa în pagini. Evident, existența revistei depinde integral de numărul de abonați și de cititori pe care vom reuși să-i atragem. Și, de ce nu, de sponsorii sensibili la cultură dispuși să o sprijine. Dar și de instituțiile care înțeleg că spațiul publicitar pe care li-l punem la dispoziție le oferă șansa de a se adresa unei elite intelectuale.

Așadar, vă invităm:

Să fiți alături de noi!

Să ne citiți!

Să vă abonați pe anul 2003!

Să cumpărați cărțile noastre!

Să ne sponsorizați!

Să folosiți spațiul nostru publicitar!

Și astfel, să asigurăm împreună existența singurei reviste care se ocupă de arta teatrului!

Încă o dată: Fiți alături de noi!

Vă mulțumesc
redactorii revistei "Teatrul azi"

Să nu vă lipsească din bibliotecă

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

din care au apărut:

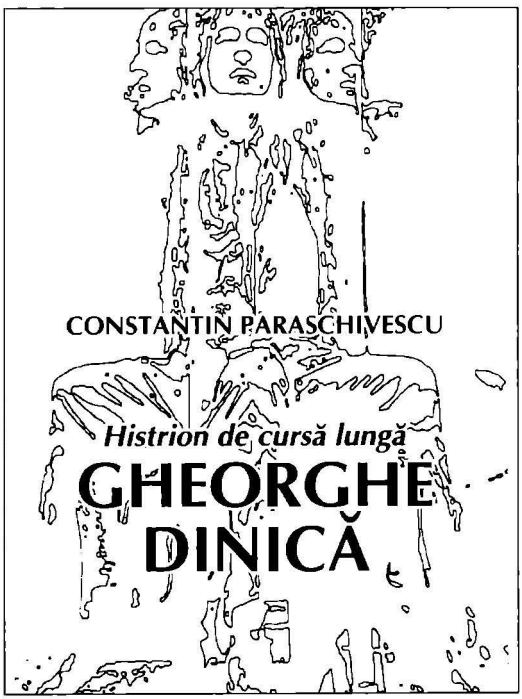
La vorbă cu VLAD MUGUR
Ursit scenei: MIHAI POPESCU
El, vizionarul: AURELIU MANEA
Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU
Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU
Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ
Cercul de aur: MIHAI MĂNIUȚIU
O viață în sute de roluri: MARGARETA BACIU

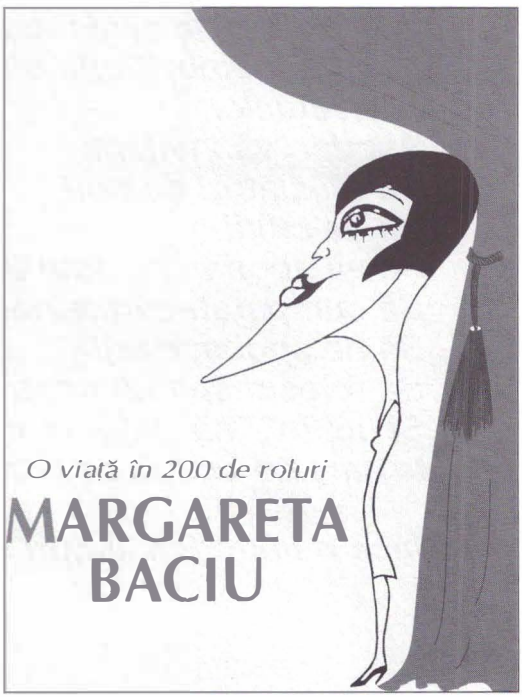
Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, LIbrăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76 sau la www..teatrul-azi.tk, www.teatrul-azi.home.ro, teatrul-azi@home.ro)

Costul unui abonament este de 300.000 lei pe an, iar întregul set de cărți poate fi procurat cu doar 620.000 lei.

Deci dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei „Teatrul azi", puteți să vă abonați pentru anul 2003, la BRD – SGS – Sucursala Triumf cont 557874160 sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!





SUMAR

1 **Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale„**

13 **Gala Tânărului Actor**

21 **Festivaluri:** Timișoara;
Sfântu Gheorghe;
București;
Iași;
Giurgiu

33 **Eseuri:** George Banu „Anii '90„
Alina Nelega „Cum din trei aberații se poate face un concept

48 **Clipuri:** Plimbare cu Silvia Ghelan
Întâlnire cu... Mariana Mihuț
...și Irina Petrescu

53 **Interviuri cu:** Claudiu Goga; Bocsárdi Laszlo;
Octavian Niculai

66 **Spectacole:** *Celălalt Cioran* de George Banu;
D'ale carnavalului de I.L. Caragiale;
Tărâmul celălalt de Kovaceviè;
O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale;
Revizorul de Gogol;
Gaițele de Kirițescu;
Uzina de plăceri de Valentin Nicolau;
Intrusa de Maeterlinck;
Dybbuk după Anski;
Mutter courage de Brecht;
Bent de Sherman;
Ziua în care... de Antoaneta Zaharia;
...Escu de T. Mușatescu;
Norway. Today de Bauersima;
Moartea unui comis voiajor de Miller;
Filumena Marturano
de Eduardo de Filippo;
La douăspe trecute fix
după I.L. Caragiale;
Jasmine și orbul de Turrini;
Orientare în noapte de Lugn

102 **Noi în lume:** *Macbett* de Eugen Ionescu;
Mihai Mihalcea la Paris;
Când Isadora dansa de Sherman

107 **Din lume:** Salamanca între vis și realitate;
Un alt fel de festival – Madrid;
Jurnal londonez

111 **Calendar teatral**

114 **INFOU NITER**

117 **Teatrul „Luceafărul" se prezintă**

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 10–11–12/2002
Tel./Fax: 326 17 76
www.teatrul-azi.tk
www.teatrul-azi.home.ro
teatrul-azi@home.ro

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI

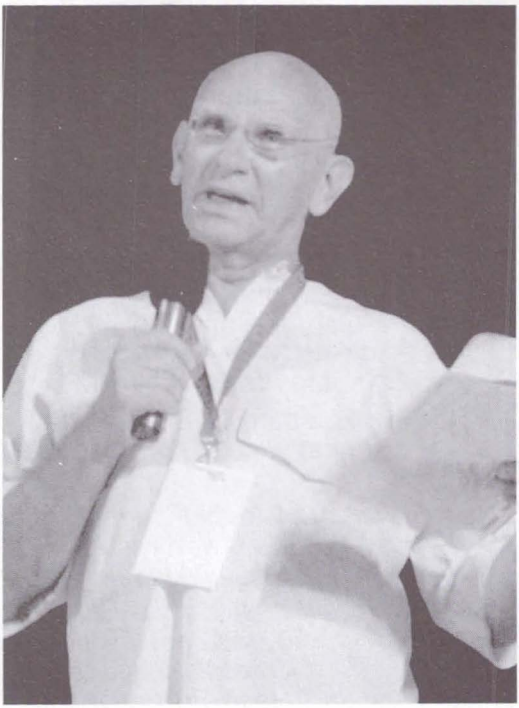
Revistă editată
cu sprijinul
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
și UNITER

Tehnoredactarea computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Daniel DULGHERU

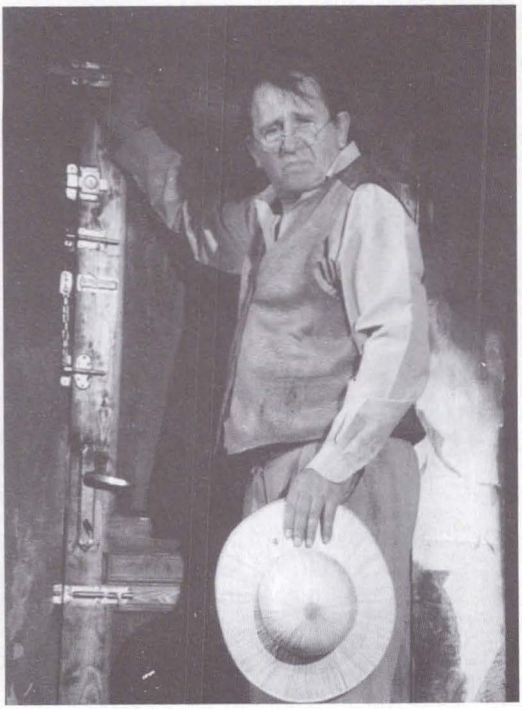
TIPAR:
S.C. VIZUAL-GRAPH SRL

Coperta I: Ion LUCIAN



Coperta IV: Cornel TODEA

Coperta II: Mariana MIHUȚ



Coperta III: Virgil OGĂȘANU